الكتابة العربية

من النقوش
إلى الكتاب المخطوط



تأليف

صالح بن إبراهيم الحسن

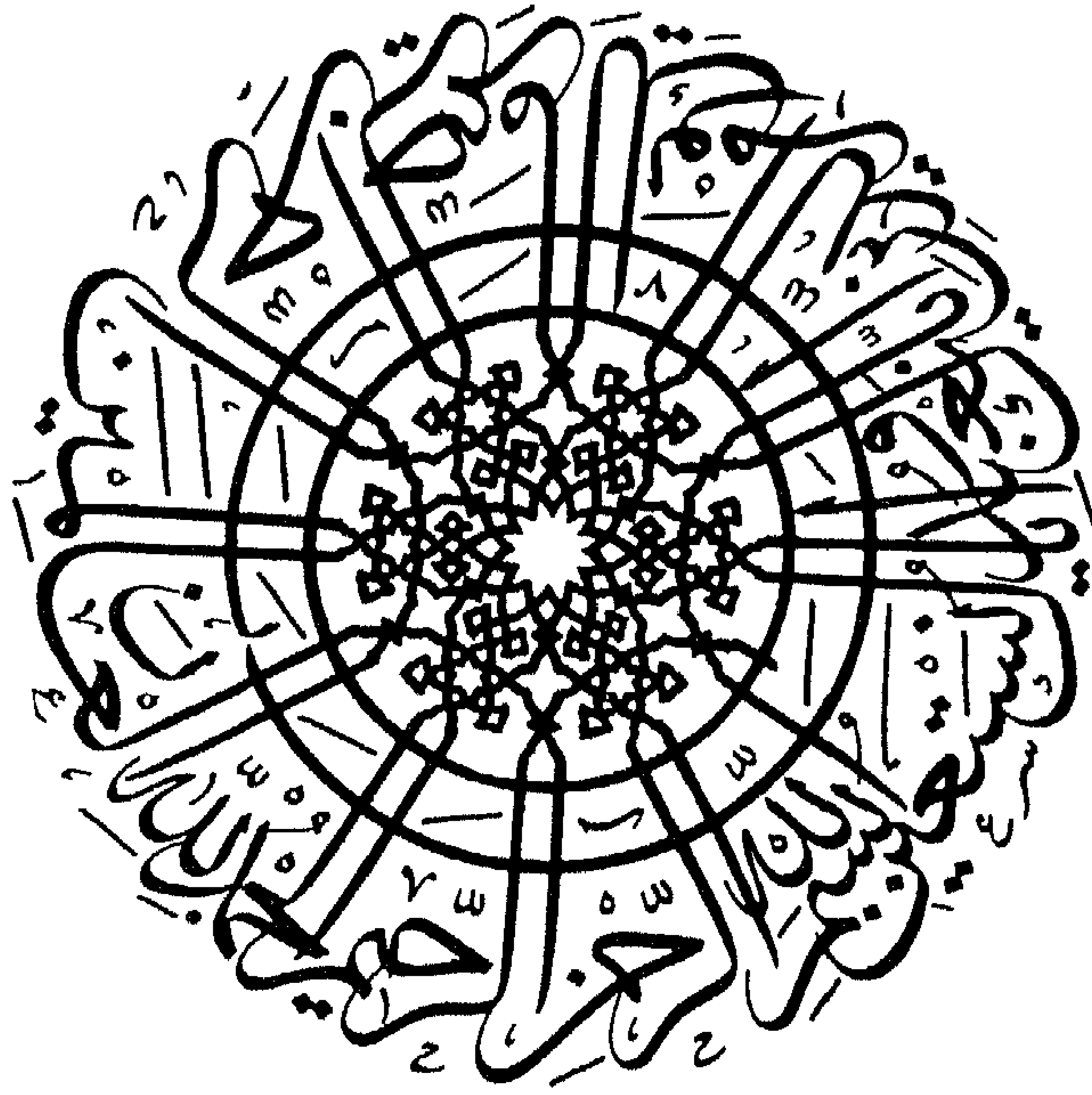


دار الفيصل الثقافية

١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

(بسملة من كتابات ابن البواب البغدادي - أوائل القرن الخامس الهجري)



من خطوط حامد الآمدي (١٣٠٩هـ - ١٤٠٣هـ)

الكتابة العربيّة

من النقوش إلى الكتاب المخطوط

تأليف

صالح بن ابراهيم الحسن

١٤٢٤هـ / ٢٠٠٣م

ⓒ دار الفيصل الثقافية، ١٤٢٢هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الحسن، صالح بن إبراهيم.

الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط. ـ الرياض.

٤٨٤ص؛ ١٧ × ٢٤ سم

ردمك ٢-١٩-٦٧٧-٩٩٦٠

١ـ الخط العربي ـ التاريخ ٢ـ الكتابة العربية ـ التاريخ أ- العنوان

ديوي ٤١١,١٠٩ ٢٢/٢٩٢٥

رقم الإيداع ٢٢/٢٩٢٥

ردمك ٢-١٩-٦٧٧-٩٩٦٠

دار الفيصل الثقافية

ص. ب ٣ الرياض ١١٤١١

المملكة العربية السعودية

إدارة التسويق

ص. ب ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣ ـ المملكة العربية السعودية

هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ / ٦٦١٣ ـ مباشر ٤٦٥٠٨٥٧ ـ ناسوخ ٤٦٥٩٩٩٣

بريد إلكتروني: sjameel@kff.com

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه وسلم، وبعد:

فإن اللغات بمفهومها العام ميسم مهم للأمم، بل لا نغلو في الأمر حين نقول: إنها السمة الأساسية لكل أمة، فبها تمايز غيرها من الأمم، وتكون لها الشخصية المستقلة التي تصون لها ثقافتها وتجانسها، وتحفظ لها كيانها من أن يضطرب أو يزول.

والشعوب التي توصف بأنها من الأمم البائدة لم تخرج من الحياة لانقراض جنسها البشري، بل لأفول سمتها المميزة، وهي لغاتها..!

وقد ارتبطت لغات الشعوب المتحضرة منذ آماد موغلة في التاريخ بنظمها الكتابية، فاللغات المكتوبة هي التي استطاعت عبور التاريخ، أو على الأقل البقاء على ساحته مددًا أطول. ولهذه الأهمية فقد كونت اللغات وكتابتها صورة واحدة ذات وجهين متلازمين تلازمًا تامًا، لا ينفكان إلا بقوة قسرية متسلطة.

ونتيجة لهذا التلازم الحميم بين اللغات وكتابتها، حدث نوع من التآلف بينها، بحيث تتنازل اللغات عند كتابتها عن بعض أصواتها الشاذة أو المتطرفة، والكتابة بدورها تقدم إمكاناتها وأدواتها الرمزية لتمثيل تلك الأصوات اللغوية، بحيث تستطيع عزل الصوت وتمثيله برموز كتابية، تكون معبرة قدر الإمكانات الكتابية عن الكلمات المنطوقة.

وقد أكسب هذا التلازم، الكتابة ذاتها مكانة اللغة نفسها بين أهلها، وأصبحت حرمة اللغة وكتابتها من حرمة الإنسان، وإهانتها من إهانته.

ونتج من هذه المنظومة الإنسانية دخول اللغات ونظمها الكتابية معترك الصراع الدولي، فأصبحت النزاعات العسكرية والسياسية بين الأمم تكلل بحرب شرسة على اللغات وكتابتها بوصفها رموزًا ذات دلالات عميقة، ومؤثرة في الخصم. كما أنهما - أعني اللغة وكتابتها - تحويان سجلاً عميقًا وموسعًا لتراث الأمة وثقافتها اللذين تقومان عليهما. وعند الإخلال برمز التواصل بين

الأمم وميراثها الحضاري، يحدث انقطاع بين ماضيها وحاضرها، وهذا يؤدي إلى هزيمتها من داخلها، فتزهد في شخصيتها وكيانها المستقلين، ومن ثم تكون تابعة للمعتدي المحتل عن طيب خاطر.

ومن هذه الأهمية البالغة للغة وكتابتها كانت حروب الدول الاستعمارية عليها شرسة لا هوادة فيها، تبذل الكثير من المال والسلاح والعتاد؛ لزحزحة مستعمراتها عن لغاتها ونظمها الكتابية.

وإذا كانت هذه الأهمية البالغة للغات ونظمها الكتابية قانونًا إنسانيًا يسري على جميع الأمم والشعوب، فإنها بحق العرب ولغتهم وكتابتها أهم وأولى؛ وذلك لارتباطهم بمصادر التشريع السماوية (الكتاب والسنة) وهي مصادر نزلت باللغة العربية، وذادت عنها الأمة طوال خمسة عشر قرنًا على امتداد العالم الإسلامي بذخائر فكرية لا تحصى، مكتوبة باللغة العربية وبالحرف العربي. ومن هنا فإن مجرد التفكير في أي تغيير في بنيتها النحوية أو الصرفية أو الكتابية، يؤدي إلى زعزعتها، وفقد التواصل بين الأمة وتراثها وهويتها، وسيؤدي هذا إلى كارثة كبرى لا يستطيع العقل تصور مداها، أو التنبؤ بعواقبها.

وقد أدركت الأمة هذا الأمر، لهذا سفهت دعاوى إصلاح الكتابة، التي جاءت على لسان عبدالعزيز فهمي وأضرابه؛ لأنها رأتها دعاوى غير مدركة لطبيعة النظام الكتابي العربي، فهي مفروضة عليه من خارج بيئته اللغوية والكتابية. ومن ثم فإن القبول به سيؤدي حتمًا إلى تدمير النسق الكتابي العربي، وقطع الصلة بين حاضر الأمة وماضيها. وهو أمر لا يمكن القبول به؛ لأنها أمة ذات رسالة خالدة، كلفت بأمر سماوي بأن تكون داعية إلى الخير، قائمة بدين الله. وهذا أمر يستوجب منها الاتصال بمصادر التشريع السماوي لتبلغه إلى الناس كافة. وأن تكون هادية إلى الحق الإلهي لا منساقة أمام دعاة التبعية.

وعلى أثر ذلك نسيت هذه الدعوات ومزاعمها في الإصلاح. وقد أكد صحة مسلك الأمة علماء اللغات بمقولتهم: إنه ليس هناك نظام كتابي أصلح من نظام آخر، بل إن كل لغة لها نظامها الكتابي الخاص الذي يتواءم مع نظامها الصوتي والصرفي والنحوي.

وأثبتت الأيام بطلان دعاوى عدم ملاءمة الكتابة العربية لآلات الطباعة؛ نتيجة للتطور العلمي الهائل في تقنياتها. فقد أكدت عمليًا أن كل مشكلة كتابية لها تقنية علمية كفيلة بحلها، فكتبت لغات أعقد، تضم عددًا كبيرًا من الرموز الكتابية يفوق العربية بعشرات المرات. وعد الناس عبدالعزيز فهمي ومن سار على دربه تاريخًا مضى وانقضى، أولى به أن يركن في دائرة النسيان.

وجاء عصر الحاسوب، فإذا هو يحدث ثورة هائلة في مجال المعرفة ونقل المعلومات، ويعد بتقدم هائل في استعمال اللغات المطبوعة والمنطوقة من خلاله، فيعاود المنهزمون مرة أخرى إلى الولولة وشجب الحرف العربي واللغة العربية من جديد، بدعوى عدم تلاؤمها مع تقنيات الحاسوب والاتصالات الحديثة.

وتأتي كلمة المتخصصين من علماء اللغويات الحاسوبية حاسمة في هذا المجال، لتصفع وجوه المخذلين بالقول: «إنكم تجاهلتم الحقائق اللغوية والفنية، وإن النظرة العميقة المتأنية ستكشف لنا كثيرًا من الأمور التي تجعل من العربية موضوعًا مثيرًا وشائقًا للمعالجة الآلية بقدر تفوق اللغة الإنجليزية نفسها. وإن النظام الصوتي في العربية، والصلة الوثيقة بين كتابتها ونطقها عامل آخر يزيد من قابلية اللغة العربية للمعالجة الآلية بصفة عامة، وتمييزه آليًا بصفة خاصة»[1].

وتتكسر أصفاد اللغة الإنجليزية على الحاسب الآلي وتقنياته، لينفتح على الأبجديات الأخرى، وذلك حين تكتشف طرائق جديدة تقوم على تكوين أشكال الحروف بتتبع مسارات خطوطها، أي بمحاكاة مسار ريشة الخطاط اليدوية في الخط العربي. ويقرر العلم الحاسوبي الرياضي الذي لا يكابر ولا يجامل أن «التخلص من أسر اللغة الإنجليزية لا يحل فقط كثيرًا من المشكلات التي تواجه المعالجة الآلية للغات الأخرى، بل يضيف الكثير من المزايا إلى تطبيقات الإنجليزية ذاتها». وعلى أثر ذلك يناشد الدكتور نبيل علي عالم اللغويات الحاسوبية المطورين العرب قائلاً[2]: «أليس في هذا ما يوحي بأن استغلال

(١) د. نبيل علي: اللغة العربية والحاسوب، ص ١٧٣، ١٧٤.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٤١.

خصائص اللغة العربية خطًا وصوتًا وصرفًا ونحوًا، هو مدخل أساسي لحل مشكلات معالجتها آليًا، بل ربما أيضًا للمساهمة في حل بعض المشكلات التي تواجه بعض اللغات الأخرى».

ويتقدم الحاسوب في معالجة اللغة العربية، بل ويبدع المتخصصون المؤمنون بقدرات لغتهم وكتابتها في إنتاج خطوط عربية رائعة تقارب في جمالها وإحكامها خطوط الخطاطين. إلا أن المهزومين يأبون إلا البحث عن أمر ينتقصون به لغتهم وكتابتها، ويروجون لدعاوٍ يزعمون فيها الإصلاح. فتخرج علينا مجلة «أبل» في تشرين الثاني عام ١٩٩٣م بمقال يتضمن الزعم باختراع خط جديد، أسماه أصحابه الخط العربي المبسط، ويصفه المقال بأنه «يتيح لمسلمي العالم وغير العرب تعلم اللغة العربية بسرعة، ويفتح أفق الاستفادة الفورية من التكنولوجيا الغربية». أي أن المقال - على الرغم من وعوده البراقة - لا يزال يعيش على أحلام المنهزمين الأوائل الذي زعموا أن الخط العربي لا يلائم التقنيات الحديثة، والغريب أن هذا الخلف هم من أبناء الحاسب الذين يعرفون ما وصل إليه الخط العربي من تطور وتقدم هائل ضمن هذه التقنيات، بل هم من المطورين له، ولا أدري كيف سولت لهم أنفسهم القول بتلك المزاعم!!

وتتكشف حقيقة الأمر في هذه الدعوى عند إتمام قراءة المقال، فيتبين أن هذا الخط يمتاز بزعمهم باختصاره «الأشكال الأربعة للحرف العربي بشكل واحد، ويتيح إمكان الفصل بين الحروف العربية»(١) أو بمعنى آخر أن هذا الخط يهدم بنية الخط العربي وخصائصه الأصيلة التي تقوم على اتصال حروف الكلمة الواحدة حسب نظام خاص، ووجود حالات ثلاث للحرف حسب موقعه من الكلمة. بل يفصح أصحاب المقال عن هدفهم بالقول: إن خطهم يعمل على «تعويد العين العربية التي اعتادت قراءة الأشكال التقليدية على أشكال منفصلة. فهو يمكن استخدامه اليوم بشكل متصل فلا تتعدى صعوبة قراءته صعوبة التعود على أي خط جديد. وبعد فترة من الزمن يمكن فصل هذه الأشكال بعضها عن بعض، إذ إن العين قد اعتادت عليها» ومن هذا القول

---

(١) مجلة أبل: م٣ ع٢٦، ص ١٠.

الذي لا يحتاج إلى شرح أو إيضاح يتبين أن الأمر ليس معالجة مشكلات تقنية أو خطية، بل هو الأخذ بما هو غربي على أنه الأكمل والأوفى، فما دام الغرب يكتب بحروف منفصلة فلنكتب بحروف منفصلة، وما دامت أشكال حروفه لا تتغير حسب موقعها في الكلمة فيجب أن تكون كتابتنا كذلك. أما الحسابات اللغوية والصرفية العميقة، فلا مكان لها عند هؤلاء...!

وسقطت فكرة مجلة «أبل» كما سقطت أوهام سابقة من قبل، فلم نسمع عنها شيئًا بعد ذلك، على الرغم من إلحاح المجلة والقائمين عليها بضرورة مشاركة القراء في دعم مشروعهم. وتبع سقوط المشروع سقوط المجلة نفسها، فلم نرها بعد ذلك في الأسواق.

وهنا بدأ كثير من التساؤلات يدور في خاطري:

- هل ما زالت الكتابة العربية وصعوبتها أمرًا مستساغًا تلوكه الألسن المهزومة على الرغم من التقدم التقني الذي أثبت عكس مزاعمهم؟
- ألم يدرك أصحاب تلك الأصوات أن دعاة الانهزام قد اتجهوا إلى جوانب أخرى في حياتنا الثقافية والفكرية، لا يزالون يجدون لهم فيها موطئ قدم إلى حين، ومن ثم عليهم ترك الكتابة وشأنها فقد انكشفت دعواهم. إذ قدمت التقنيات الحديثة أساليب وطرائق فنية أثبتت اللغة العربية وكتابتها أن هذا هو ميدانها الذي تصول فيه وتجول، وسيكون لها قصب السبق فيه؟!
- ألم تدرك تلك الفئة أن الأمم عامة ترى كرامتها وإباءها في لغاتها وكتابتا، وأنها لا تتنازل عنها مهما علت سطوة الظالم والجائر. وإذا كان هذا هو حال أمم لا تمت بسبب إلى السماء، فكيف بأمة الإسلام وبينها وبين السماء وحي مسطر باللغة العربية وكتابتها، وبينها وبين الله عهد وميثاق على أن تكون خير أمة أخرجت للناس تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر، وأنّى لها ذلك إن هي تنازلت عن لغتها وكتابتها؟!
- ألم يدرك أصحاب الأصوات المخلصة أن أي سبب للتطوير - إن كان الأمر يحتاج إلى ذلك - يجب أن يولد من رحم الكتابة العربية نفسها، بحيث لا يخرج عن نسقها في التطور، وأن لها من الخصائص الرئيسة التي لا يمكنها

التنازل عنها؛ لأنها لو قسرت على ذلك بقوة متسلطة - لا قدر الله - لانفجرت منظومتها، ولانتهت لا محالة؟!

كل تلك الحيثيات في أهمية الكتابة، وهذه التساؤلات التي جالت في خاطري؛ نتيجة لتلك التهم التي ما فتئت توجه للكتابة العربية، أثارت كوامن الشجن في نفسي لبحث أسرار كتابتنا وأساليبها في الرسم، وطرائقها في التطور، ووسائل علماء العربية - طيّب الله ثراهم - في إحياء رسومها، وتكميلها حتى وصلت إلينا في قمة كمالها وشموخها.

وكان عليّ تتبع نموها منذ كانت في رحم النقوش الصخرية، مرورًا بأطوارها التاريخية، فتية يدوّن بها القرآن الكريم، ثم ناضجة تزيّنها جهود اللغويين العرب، الذين ما فتئوا يطورونها بأدوات لغوية وفنية أحكمت صنعها، من داخل الكتابة نفسها، فنجحوا في التطوير والبناء، وكانت جهودهم منهجًا لنا مازلنا نسير عليه. وبعد أن اكتملت أدواتها الأدائية، نراها ترفل بعد ذلك في بذخ جمالي شامخ مع إبداعات الفنانين المسلمين من أرباب الخط العربي.

وللوفاء بهذه السيرة العطرة للكتابة العربية، كان البحث في خمسة فصول:

اختص الفصل الأول بدراسة الكتابة العربية في فجر نشأتها في العصر الجاهلي، وما أصابها من استعمال مكثف في العصر الإسلامي إبان تدوين القرآن الكريم، مما أبان عن قدرتها الذاتية الهائلة، وإمكاناتها في الوفاء بأصوات اللغة العربية وبنيتها الصرفية والنحوية، وخصائص رسمها في تلك المرحلة.

أما الفصل الثاني فقد عالج الكتابة في عصر النضج والاكتمال إبان القرون الثلاثة الأولى من الهجرة، فأبان عن بنيتها، وما أصابها من تطور وتطوير على أيدي علماء اللغة وكتّابها، فقد تمّ في هذه الفترة إحياء نقط الإعجام. كما تمّ رصد الملامح الأولية للخطوط الأولى وما أصابها من تطور تمخض بعد ذلك عن الخط الموزون.

وكان الفصل الثالث مكملاً في فترته الزمنية والدلالية للفصل الثاني، إذ عالج الفترة نفسها، ولكن من منظور الضبط اللغوي، وعني بتتبع إصلاحات اللغويين لها، فرصد ما نالها من وسائل الضبط بتكميلها بنقط

الإعراب. ثم إصلاحات الخليل بن أحمد لهذا النظام. كما أبان عن العوامل المؤثرة في القضايا الإملائية في تلك الفترة؛ لأنها عوامل راسخة بقيت مهيمنة على الإملاء العربي حتى العصر الحاضر.

وبذلك اكتملت البنية الأساسية وقضايا الضبط اللغوي إبان هذه المرحلة. وبدأت منذ القرن الرابع الهجري عصور التجويد لما أصاب الكتابة من تطور في القرون الثلاثة الأولى. فعالجت الدراسة هذه العصور في فصلين تاليين.

ففي الفصل الرابع تمت دراسة ما أصاب البنية الجمالية من تطور هائل؛ نتيجة لاكتمال الملامح الأولى لمدرسة الخط المنسوب، وتقرير قواعدها الأساسية على يد ابن مقلة الذي أقامها على مبدأ النسبة الفاضلة، وبذلك تمت هندسة بنية الحروف العربية عن طريق هذه النظرية، وعلى هذا الأساس وضع الإطار العام للتناسق الخطي بين القلم والحروف في الكلمة الواحدة، وبين الكلمات في الجمل، وبين الأسطر في الرقعة الواحدة. ولبيان الوضع الخطي في هذه المرحلة الطويلة استعرضت الدراسة ما قام به أعلامها في العصر العباسي، ابن البواب، وياقوت المستعصمي، ثم ما نال الخط المغربي والخط الموزون من تطور وثبات. ليفضي هذا الأمر إلى دراسة المدرسة الفارسية والعثمانية التي نال الخط العربي فيها أسمى درجات الإبداع الفني. وهكذا خلصت هذه المرحلة إلى أنواع الخط العربي الستة الباقية (الثلث، النسخ، النستعليق، الديواني، الرقعة، وخط العرب الأول الكوفي).

وكان للنظرة الإسلامية للخط وسائر الفنون الأثر الكبير في ظهور مدرسة الصنعة الفنية التي جعلت الخط العربي أداتها الرئيسة، لكنها طوعت خطوطها الخاصة بها، بحيث تفي برؤاها الجمالية البحتة، وكانت آثار هذا الاتجاه ظاهرة على سائر الفنون الإسلامية التطبيقية.

وفي الباب الخامس تمت معالجة البنية الدلالية للكتابة في عصر التجويد، فحاولت الدراسة رصد بعض التطورات التي أصابت الحروف والرسم الإملائي. كما حاولت تلمس البدايات الأولى لعلامات الترقيم في المخطوطات، وعلامات الوقف في القرآن الكريم.

وبما أن رموز الأعداد هي من مكونات النظم الكتابية، فقد عنيت الدراسة بها فبحثت عن أصلها، وتعريبها ورحلتها إلى أوربا. كما تم رصد سمات الحرف العربي في رحلته مع لغات الشعوب الإسلامية. وما أصابه من تراجع عند تلك الشعوب، نتيجة للهجمة الاستعمارية الشرسة إبان القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

وقد ذيلت الدراسة بجداول من عمل الباحث، ولوحات وصور علمية تتواءم مع أهدافها، واقتصر الاختيار من اللوحات أو الصور على ما كان يحمل دلالة علمية تخدم الدراسة، وتمتّ لها بسبب قوي، واستبعد ما فقد الدلالة العلمية، إما لبعده عن مجالها الدقيق، وإما لعدم وضوحه في الصور التي وصلتنا، ومن ثم فقده شهادته.

وقد رجع الباحث في سبيل تحرير تلك الفصول إلى كتب النقوش، والآثاريين، وصور المخطوطات، وكتب علماء الرسم القرآني والقراءات، ثم إلى كتب علماء النحو والصرف في الهجاء. وكتب الخط والخطاطين؛ لبيان دورهم في تطوير الكتابة والرقي بمستواها الفني. وإلى كثير غيرها من كتب التراث، وكتب المحدثين.

والدراسة بتأريخها للنظام الكتابي العربي في صورتيه الدلالية والجمالية تبين عن أسبقيتها وجدتها في موضوعها، إذ لا توجد في المكتبة العربية دراسة عنيت بالتأريخ للنظام الكتابي العربي، واختصت به بصورة علمية. إذ الموجود ينحصر في:

١ ـ كتب الرسم المصحفي، وهذه تعالج الرسم العثماني للقرآن. ومن ثم فإنها دراسات تقصر أهدافها على أقوال السلف في قضايا الرسم. باستثناء دراسة الدكتور غانم قدوري الحمد المعنونة «رسم المصحف» التي أفادت منها هذه الدراسة كثيرًا.

٢ ـ كتب الإملاء وهي معنية بتقرير القواعد الإملائية.

٣ ـ كتب الخط والخطاطين، وهي لا تعدو أن تكون صفحات مصورة للوحات خطية، وسير الخطاطين.

٤ ـ كتب الدراسات الأثرية، وهذه اقتصرت على النواحي الشكلية لبنية الحرف في النقوش والفنون التطبيقية.

إن الباحث ليأمل أن تكون هذه الدراسة وما قدمته من سبر لأساليب علماء العربية في تطوير الكتابة، مهادًا تاريخيًا، وآليات عمل حية لما يمكن أن يصيب النظام الكتابي العربي من تطور وتطوير، ينقلها إلى مدارج الرقي، ولا يخل ببنيتها، أو يخرجها عن سياقها العلمي الذي جاءت فيه، وارتضاه لها علماء العربية على مر العصور.

وبعد، فإن القصور الإنساني كان يشهر سيفه أمامي في كل مرة أنظر في أجزاء الدراسة، فتلك مسألة تحتاج إلى معالجة، وأخرى يلزمها مزيد من البحث، وثالثة تحتاج إلى إعادة نظر، وهكذا. وكدت أتوانى عن تقديم الدراسة إلى النشر، لولا أن مقولة العماد الأصفهاني مثلت أمامي، فعزمت على الإنجاز بما تيسر لي من جهد ووقت، على أمل أن يدخر ما ينتج من القراءات التالية إلى طبعة تالية، إن مكن الله لها بالقبول.

وأخيرًا لا يسعني إلا إزجاء الشكر لكل من أسهم برأي استفدت منه في هذه الدراسة، وأخص بالشكر الصديق، الأستاذ عبدالمحسن بن منصور الخميس، الذي كان لمراجعته كبير الأثر في الإقلال من هنات اللسان وتصحيف الطباعة. والشكر موصول أيضًا لدار الفيصل الثقافية التي رحب المسؤولون فيها بنشر الدراسة، وكان لموافقتهم المبدئية أكبر الأثر في الحث على الإسراع بإنجاز المراجعات الأخيرة.

آمل أن يكون هذا العمل قبسًا من مشاعل النور التي تذود عن حياض أمتنا، وتدافع عن مقومات هويتنا العربية الإسلامية، وأن يجعله خالصًا لوجهه الكريم.

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴿١٩﴾ ﴾ (سورة النمل).

المؤلف

الرياض، في العشرين من ذي القعدة سنة ١٤٢١هـ

الفصل الأول

فجر الكتابة العربية

(١)

نشأة الخط العربي

تميزت اللغة العربية وكذلك النظام الكتابي العربي - وهو ما عرف في تاريخنا الثقافي بالخط العربي - بعمق الجذور التاريخية، فأقدم مرويات اللغة يصل إلى خمسمائة سنة قبل البعثة النبوية، كما أن أقدم النقوش التي ظهرت فيها الحروف العربية تعود إلى منتصف القرن الثالث الميلادي (٢٥٠ - ٢٦٠م) حيث دون به نقش أم الجمال الأول[١]. وتاريخ مثل هذا التاريخ الموغل في القدم على مستوى اللغات الحية وتدوينها يجعل من محاولة الكشف عن أصولها ضربا من التوقعات وفرض النظريات، لهذا فإن الدارس لتاريخ النظام الكتابي العربي يكتشف أثناء بحثه أن هناك آراء عديدة حاولت معرفة أصل الكتابة العربية مستعينة تارة بالروايات، وتارة أخرى بالنقوش والتنقيب عن المدونات الأثرية. وقد اتخذت هذه الآراء بسبب عرض الباحثين لها ومناقشتها، وما صاحبها من تمحيص صورة النظريات العلمية التي تحاول جاهدة تفسير الظاهرة الكتابية العربية في أصولها ونشأتها وتطورها.

أ) نظريات في الأصل والنشأة

نظرا لعدم وجود تاريخ موثق لأصل الخط العربي، فقد اعتورت نشأته خمس نظريات تحاول التكهن بأصله ومكان نشأته. وتنضوي هذه النظريات تحت ثلاثة اتجاهات بحثية، أحدها يرجع إلى المرويات التي وردت في المؤلفات العربية، وهي مرويات تجنح في كثير من جوانبها إلى المنزع الأسطوري. وقد استعانت هذه المرويات أحيانًا بآراء خاصة في تفسير القرآن الكريم. وأما الاتجاه الثاني فكان اتجاها يصدر عن الواقع الملموس المعتمد على ما وصل إلى العصر الحديث من

---

(١) د. أسامة ناصر النقشبندي: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، مجلة المورد، ع٤، م١٥، ص٩٣.

النقوش، وهو اتجاه يقوم على المقارنة بين أشكال الحروف، بحيث يستطيع تحديد أواصر الصلات وعلاقات النسب بينها. في حين كان الاتجاه الثالث اتجاها يحاول الاستفادة من إمكانات هذين الاتجاهين، فعني بالنقوش، لكنه استفاد من المرويات العربية وحاول توجيه بعضها على ضوء هذه الآراء.

❖ الاتجاه الأول : اتجاه المرويات العربية

وتنضوي تحت هذا الاتجاه أغلب النظريات، لكن القول الذي يسود هذا الاتجاه يعتمد على المأثورات العربية في كتب التاريخ واللغة، وهي مأثورات حاولت تفسير النظام الكتابي وأصله الذي اشتق منه عن طريق ذكر مجموعة من الأقوال والمرويات التي تفتقد السند، أو تعتمد في أصلها على آراء خاصة في تفسير النصوص القرآنية. وقد درجت تحت هذا الاتجاه ثلاث نظريات: نظرية التوقيف، والنظرية الحيرية الشمالية، والنظرية الحميرية.

١ - نظرية التوقيف

ويقصد بالتوقيف في الدراسات العربية أن الكتابة وكذلك اللغة قد أنزلها الله على آدم أو غيره من الأنبياء عليهم السلام. وقد قال بهذا الرأي كثير من اللغويين والرواة العرب، فورد ذلك الرأي عند الصولي، مستدلا برواية عن كعب الأحبار وابن عباس(٢)، وكذلك ابن فارس (ت ٣٩٥هـ) حين قال(٣): «يروى أن أول من كتب الكتاب العربي والسرياني والكتب كلها آدم عليه السلام، قبل موته بثلاثمئة سنة، كتبها في طين وطبخه. فلما أصاب الأرض الغرق وجد كل قوم كتابا فكتبوه، فأصاب إسماعيل عليه السلام الكتاب العربي» ويؤكد هذا الرأي ويستدل عليه بنصوص من القرآن الكريم فيقول: «والذي نقوله فيه: إن الخط توقيف، وذلك لظاهر قوله عز وجل **﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم﴾** (سورة العلق: ١ ـ ٥) وقال جل ثناؤه **﴿ن والقلم وما يسطرون﴾** (سورة القلم: ١) وإذا كان

---

(٢) الصولي: أدب الكتاب، ص٢٨.

(٣) أحمد بن فارس: الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، ص١٠.

كذلك فليس ببعيد أن يوقّف آدم عليه السلام أو غيره من الأنبياء عليهم السلام على الكتاب». وقد لاقت هذه النظرية اعتراضا من بعض علماء العربية وعلى رأسهم بن جني (ت ٣٩٢هـ) تلميذ أبي علي الفارسي (ت ٣٧٧هـ) الذي قال: «هذا موضع محوج إلى فصل تأمل، غير أن أكثر أهل النظر على أن أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح، لا وحي ولا توقيف»(٤).

وقد أورد السيوطي (ت ٩١١هـ) في المزهر آراء القائلين بالتوقيف وحججهم وآراء القائلين بالوضع وحججهم، وفيه نتبين أن هذه النظرية كانت قائمة على الاحتجاج العقلي المبني على اجتهادات في تفسير القرآن الكريم، ولم تكن بأي حال تعتمد على دراسة الواقع من النقوش أو مقارنة للكتابات الموجودة في المنطقة. ولعل السبب في لجوء اللغويين وعلماء العربية لهذا الاتجاه افتقادهم بالدرجة الأولى لمعلومات أكيدة عن الكتابات السابقة للخط العربي، كما أنهم لم يعمدوا في محاولتهم تفسير نشأة الخط العربي إلى النقوش الأثرية، ومقارنتها بما حولهم من أنظمة كتابية سابقة، أو موازنتها بكتابات معاصرة من خلال معرفة أوجه الشبه والاختلاف بين الخط العربي والخطوط الأخرى. ولعلهم في أثناء بحثهم عن أصل لهذا الخط الذي يرونه وافيا كاملا بين أيديهم، وجدوا ضالتهم في هذا الرأي الذي يريحهم في تفسير هذه الظاهرة الحضارية التي تتميز بعميق أثرها في حياة الإنسان، خاصة في ظل قصور الأدوات العلمية لدى هؤلاء العلماء التي من أبرزها قلة النماذج الكتابية لديهم، القديمة منها والمعاصرة، بسبب بعدهم عن الدراسات الأثرية المقارنة. ولعلهم يقرون ضمنا في قولهم بالتوقيف الإلهي للكتابة بما يقوله الدارسون في العصر الحديث بأن أعظم كشف إنساني هو اختراع الكتابة. ونظرا لعدم اعتماد هذه النظرية على أي وسيلة علمية مقنعة، يتبين لنا بطلانها، إذ هي لا تقوم على دراسات علمية ثابتة بل تقوم على التخمين والتأويل والروايات الإخبارية.

---

(٤) السيوطي: المزهرفي علوم اللغة وأنواعها، ص١٠.

٢ ـ النظرية الحيرية الشمالية

وهذه من النظريات التي قال بها الإخباريون العرب الذين أخذوا بمقولة الوضع والاصطلاح في اللغة والخط، حيث رأوا أن الخط قد جاء إلى العرب من الحيرة في العراق، أو أنه قد ورد الحيرة من الأنبار، ومن الحيرة انتشر في الحجاز. فقد سئل المهاجرون: من أين تعلمتم الخط فقالوا: من الحيرة، وسئل أهل الحيرة، من أين تعلمتم الخط فقالوا من الأنبار(٥). وتورد المصادر العربية عددا من القصص والأسماء تزعم أن بعضها اخترع الحروف، وبعضها وضع حروف الروادف، أو نقط الإعجام وهي روايات متعددة ومختلفة تبدو عليها الصنعة والاختراع في الأسماء، كما أنها روايات لا تشير إلى تاريخ ظهور هؤلاء الأشخاص. ومن رواية للجوهري، نتبين منها صنعة هذه الروايات وقربها من الخرافة. فقد نقل الجوهري عن شرقي بن القطامي: أن أول من وضعه ـ يعني الخط ـ رجال طيء منهم مرامر بن مرة وأنشد عليه:

تعلمت أباجاد وآل مرامر ❖ ❖ ❖ وسودت أثوابي ولست بكاتب

قال الجوهري: وإنما قال آل مرامر لأنه كان قد سمي كل واحد من أولاده بكلمة من أبي جاد وهم ثمانية. وينقل الصولي رواية عن عمرو بن العاص وعروة بن الزبير أنهما قالا: «أول من وضع الكتاب العربي قوم من الأوائل نزلوا في عدنان بن أد بن أدد، أسماؤهم أبجد وهوز وحطي، ووجدوا حروفا ليست من أسمائهم وهي الثاء والخاء والذال والظاء. والضاد والطاء والغين فسموا بالروادف». وفي رواية أخرى مفادها «أن أول من كتب العربية مرامر بن مرة، وأسلم بن سدرة اجتمعا حتى وضعا مقطعه وموصله وهما من أهل الأنبار»(٦). ولعل أبرز ما تشير إليه هذه الروايات وتجمع عليه هو دور الحيرة في نقل الخط العربي للحجاز.

٣ ـ النظرية الحميرية

ضمن المأثورات العربية في أصل الخط العربي نجد رأيا له صداه في

---

(٥) ابن منظور: لسان العرب، ج٥، ص١٧٢.

(٦) الصولي: أدب الكتاب، ص٢٩، ٣٠.

الأوساط الثقافية العربية القديمة، يتمثل في القول بأن الخط العربي تطور من قلم المسند الجنوبي، لكن توارد هذه الأخبار لدى المؤرخين العرب تثير تساؤلا عن أسباب انتشارها بينهم. ويبدو أن ذلك راجع إلى شهرة خط المسند في الأوساط العربية القديمة حيث إن هذا القلم قد نشأ في اليمن، لكنه تطور في شمال الجزيرة العربية على يد شعوب عربية قديمة وافترق إلى مجموعة من الأقلام. وقد عرفت النقوش التي عثر عليها مكتوبة بتلك الأقلام بالنقوش اللحيانية والثمودية والصفوية. وهي لا تختلف في خصائصها وأشكالها عن خصائص المسند وأشكاله. وقد زالت قبل الإسلام، وخلفت لنا عددا كبيرا من النقوش التي عثر عليها المنقبون في الجزيرة العربية. كذلك تطور المسند في الساحل الإفريقي المقابل لليمن إلى الخط الحبشي. ولعل هذا الانتشار الواسع لاستخدام المسند، وما تخلف عنه في أذهان الناس، هو ما يفسر لنا ما ذهبت إليه المصادر العربية من اعتقاد بأن الخط العربي متطور عنه[٧]. وقد بنى المؤرخون العرب رأيهم هذا على ما تناقلوه من أخبار من مثل ما قاله القلقشندي[٨] «وقيل: أول ما ظهرت ـ يعني الكتابة ـ باليمن من قبل أبي سفيان بن أمية، عم أبي سفيان ابن حرب وأتته من قبل رجل من أهل الحيرة...» وقيل لابن عباس: «من أين تعلمتم الهجاء والكتابة؟ قال علمناه من حرب بن أمية، وقيل ومن علمه حرب ابن أمية قال: من طارئ طرأ علينا من اليمن». والأخبار الواردة عن أخذ الخط العربي عن المسند يسودها كثير من الاضطراب، وتتصدر بلفظ القول المبني للمجهول الذي يفيد سقوط السند وبالتالي التشكيك في المتن وعدم قبول الرواية، خاصة أن أدنى مناقشة لها تثبت بطلانها.

وعلى الرغم من ذلك فإن الأخذ بهذه النظرية لم يقتصر القول بها على المؤرخين القدماء، بل وجدت لها أنصارا من بين الباحثين قديما وحديثا، ولعل أبرز من أيدها في القديم ابن خلدون[٩] حين قال: «وقد كان الخط العربي بالغا

(٧) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٤٠.
(٨) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٤.
(٩) ابن خلدون: المقدمة، ص٧٤٦، ٧٤٧.

مبلغه من الأحكام والإتقان والجودة في دولة التبابعة، لما بلغت من الحضارة والترف، وهو المسمى بالخط الحميري. وانتقل منها إلى الحيرة لما كان بها من دولة آل المنذر نسباء التبابعة في العصبية.. ومن الحيرة لقنه أهل الطائف وقريش فيما ذكر». ويقول أيضا: «فالقول بأن أهل الحجاز إنما لقنوه من الحيرة ولقّنها أهل الحيرة من التبابعة وحمير هو الأليق من الأقوال».

فابن خلدون في رأيه هذا - وإن كان معتمدا على فلسفته في نشأة العمران، وارتباط الصنائع بالمواقع الحضارية - لحظ ما تناقله الإخباريون والرواة العرب، على الرغم من أنه لحظ الاختلاف البين بين الخط العربي، وخط المسند من حيث اتصال الحروف في الأول وانفصال الحروف في الثاني. ويرى بعض الباحثين المعاصرين أن النديم قد أخذ بهذه النظرية[١٠] إلا أن مراجعة ما قاله في الفهرست يشير إلى أن الكلام العربي، ويعني به اللغة العربية، قد جاء ت من لغة حمير وطسم وجديس... فهؤلاء هم العرب العاربة، أما الكتابة فهو لا يراها كذلك، إذ إنه قال «إن حمير كانت تكتب بالمسند على خلاف أشكال ألف باء تاء»[١١]، أي على خلاف الكتابة العربية، فالنديم إذا لا يرى اشتقاق الخط العربي من المسند.

على أن أبرز من أخذ بهذه النظرية في العصر الحديث حفني ناصف، حين نراه يرجح هذه المقولة ويؤيد رأيه بعدة أوجه منها[١٢]: «وجود حروف الروادف في المسند الحميري، وهي لا توجد في الفروع الأرامية وتوجد في المسند، كما هي في الخط العربي، كما أن الروايات متضافرة على أن الخط جاء الحجاز من اليمن، فمصادرة هذه الروايات والذهاب إلى أنه لم يجئ إلى الحجاز إلا من بعض الطوائف الآرام دون أهل اليمن مصادمة للتاريخ وجحود للإجماع ولا يجحد النقل ما لم يدفعه العقل».

وقد أثبتت الدراسات الحديثة عن طريق مقارنة الأبجديات السامية

(١٠) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص١١٩.
(١١) النديم: الفهرست، ص٨.
(١٢) حفني ناصف: تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية، ص٥٥.

الجنوبية بالأبجديات السامية الشمالية بعد العلاقة بين الخط المسند والخط العربي «فالخط المسند تكتب حروفه منفصلة، كما تكتب من أعلى إلى أسفل، بينما الخط العربي تتصل حروفه وتتجه في رسمها من اليمين إلى الشمال، كما تختلف أشكال الحروف في الخط المسند عنها في الخط العربي»(١٣) وهذه أمور فارقة بين الأبجديات لا تتراجع عنها إذ هي من مكوناتها الأصلية.

❖ الاتجاه الثاني : اتجاه الأبحاث المعتمدة على النقوش

لم تقبل الدراسات الأثرية واللغوية في العصر الحديث بالآراء المعتمدة على مرويات غير موثقة، أو مرويات تكتنفها الغيبيات التي لا تستند على أي دليل من الكتب السماوية، لهذا فقد أخذ الباحثون في العصر الحديث بالمرويات القديمة على أنها فروض أولية، ثم قاموا بفحصها على ضوء ما توفّر لهم من حفريات وما وصل من نقوش تحدد مدى صدق الفروض أو تنفيها. ونتيجة للفروض الأولية، وما ترتب عليها من اتجاهات بحثية، فقد اندرج تحت هذا الاتجاه نظريتان هما نظرية المسند، والنظرية النبطية:

١ ـ نظرية المسند في الأثريات والنقوش

إذا كانت نظرية المسند المعتمدة على المرويات العربية قد خبت لضعفها وعدم وقوفها أمام النقاش العلمي، فإن النظرية الحميرية القائلة بأن أصل الخط العربي هو المسند الحميري قد عادت إلى الظهور من خلال الأبحاث المعتمدة على دراسات النقوش، والمقارنة بينها وقد تزعم الأخذ بهذا الاتجاه في هذه النظرية محمد علي مادون حين يقول(١٤): «وعندي أن حرفنا المعاصر هذا الذي أبحث هنا عن جذوره هو حرف متطور عن جذوره الأساسية، أبجدية المسند (الخط اليمني القديم) الذي حاول العديد من المستشرقين والمحليين من الباحثين أن يقصروا عمره الزمني على بداية تقع في النصف الأول قبل الميلاد ليبقى متخلفا عن الفنيقيين وبالتالي يعزا الحرف وتطور الأبجدية إلى الأحفاد

---

(١٣) المعلوف: المنجد في اللغة والأعلام، ص١٣.

(١٤) محمد علي مادون: خط الجزم ابن الخط المسند، ص١٢.

بدلا من انتمائه الحقيقي إلى الجذور».

وقد حاول الباحث أن يثبت من خلال النقوش رأيه، لكن الدارس لمحاولته، يتبين له من الأساس أنها قائمة على تخيل غير الموجود، بل إنه يصرح بمنهجه هذا، حين يقول في مقدمته: «وإن الباحث ما لم يكن قادرا على التصور والتخيل فلن يصل إلى الحقيقة». ولقد أدى مبدأ التخيل الذي أخذ به محمد مادون إلى أن شط في تحوير كثيرمن أشكال الحروف وتخيل كثيرا من التحولات التي طرأت عليها ليصل إلى إثبات مقولته. ولما كان هذا الرأي لا يؤيده أي تشابه بين الكتابة العربية وبين خط المسند فقد حاول المؤلف جاهدا أن يفسر كثيرا من أوجه الاختلاف الشاسعة والعديدة بين الكتابة العربية وخط المسند بسلسلة طويلة متكلفة من التحولات، والمعالجات العديدة التي يرى أنها مع تقادم الأزمان أدت إلى تليين زوايا الحروف وإغلاق بعضها، وتأمين نهايات لينة لبعضها الآخر، ثم وصل الحروف والتحول من الاتجاه الرأسي إلى الأفقي(١٥) وإلى اختصار وحذف جزء من بنية الحرف نفسها(١٦)... إلى آخر التحولات التي نقضت بناء النظرية من أساسه. ويحاول أن يبرر مثل هذا الخيال الجامح في التغيير والتحولات فيقول(١٧) «لقد انقضت قرون طويلة على ذلك التعديل الشكلي لوضع الحرف الذي طرأ على المسند من العمودية إلى الأفقية دون أن يدركه أحد من قبل وضاعت مع هذا التعديل تلك العلاقة الصحيحة بين الحرفين لدرجة أن الباحثين عبر الزمن، وحتى الباحثين الحاليين من مستشرقين وعرب سبق أن غابوا، أو معاصرين فجميعهم تقريبا كرسوا مفهوم القطيعة بين الحرفين المسند والجزم فادعوا أن لكل منهما نشأة مختلفة ومستقلة لا تدع مجالا لتقاربهما.

وقد أحس بضعف افتراضاته، وبعدها عن الواقع، فقال: «وإذا كنت أسمح لنفسي بكل هذه الاستنتاجات فإنها واقعية»(١٨). وحاول أن يفسر ذلك التشابه

(١٥) المرجع السابق، ص١٦١، و١٦٧.

(١٦) حفني ناصف: تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية، ص١٨٠.

(١٧) محمد علي مادون: خط الجزم ابن الخط المسند، ص١٥٩.

(١٨) المرجع السابق، ص١٦٦.

الواضح بين الكتابة النبطية المتأخرة، وبين الكتابة العربية - وهو تشابه لم يستطع إنكاره - فقال «نقر بهذا الأسلوب وهذا العرض والمقارنة بأن الخط المسند هو الأب الحقيقي لخط الجزم، إلا أن مثل هذه الحقيقة لا تحول ولا تمنع التشابه والتقارب مع الأبجديات الأخرى التي كانت معاصرة لبعضها البعض»(١٩). وهكذا فإن صاحب هذه النظرية لم يستطع أن يكون مقنعا بأسلوب التحولات الكبرى الذي أخذ به في أن أصل الخط العربي هو خط المسند، رغم اعتماده على النقوش والمقارنة بينها، إذ يظهر التكلف في كثير من مقارنته بحيث ترك الواقع المحسوس ولجأ إلى التخيل الذي شط به عن الصواب.

ومرة أخرى يلح علينا انتشار خط المسند في الجزيرة العربية بصورته المعروفة المختلفة عن الخط العربي في النقوش اليمنية، حيث نجد باحثا في دراسة الخط العربي المعتمد على النقوش الأثرية وهو الدكتور محمد حميد الله يذكر أن خط المسند كان سائدا في اليمن إبان الفترة التي ولد فيها الرسول ﷺ وأن الحجاز لم تخل من نقوش بهذا الخط وذلك حين يقول(٢٠) «إن كتابة أبرهة على السد في مأرب بالخط الحميري (المسند)، وأبرهة مات عند ولادة النبي ﷺ فالراجح أن هذا الخط كان رائجا بين أهل اليمن، فمن أسلم منهم مثل أبي هريرة كان لا بد يعرف ذلك الخط، وأنا وجدت كتابات بذلك الخط في المدينة على العقيق عند بئر عروة».

ومن هذا القول يتبين لنا أن خط المسند كان حيا حتى فترة ولادة الرسول ﷺ ومعروفا في منطقة الحجاز، بدليل وجود نقوش منه في المدينة، وكذلك إسلام أبناء اليمن وعلى رأسهم الصحابي أبي هريرة وصحبتهم للرسول ﷺ وهم أبناء المسند. كذلك فإن خط المسند قد تطور في شمال الجزيرة العربية على يد شعوب عربية قديمة إلى مجموعة من الأقلام التي عرفت باللحيانية والثمودية والصفوية، لكنها زالت من الاستعمال قبل الإسلام.

---

(١٩) المرجع السابق، ص١٨٠.

(٢٠) د. محمد حميد الله: صنعة الكتابة في عهد الرسول والصحابة، مجلة المنهل، العدد ٣، ربيع الأول، ١٣٨٤، أغسطس ١٩٦٤، ص١٤٣.

كل هذه الأسبقية والتمكن لخط المسند في الجزيرة العربية تلح بسؤال مفاده، ما دام خط المسند بهذا التمكن في جزيرة العرب وما جاورها، فلماذا لم يستعمله العرب؟ ويمكن الإجابة عن هذه التساؤل بالقول: إن هناك عوامل عديدة تكالبت على خط المسند حتى أجهزت عليه فلم يأخذ به العرب، ولعل أبرزها أن أحوال اليمن قد تدهورت في الفترة المتأخرة قبل الإسلام مما أدى إلى هجرات يمنية متتالية أبعدت أهله عن مراكزهم الحضارية، وبالتالي ضعف تأثيرهم الثقافي مما أدى إلى ضعف سيادة المسند في فترة كان عرب الجزيرة، وبالذات أهل الحجاز في إقبال حضاري وازدهار لتجارتهم مع شمال الجزيرة وبلاد الشام، وهم في أمس الحاجة إلى نظام كتابي يتجاوب مع تطورهم، ولم تكن أوضاع اليمن تساعدهم على الأخذ منه في تلك الفترة. ويبدو أن العامل الأبرز في تراجع خط المسند وترك العــرب له يرجع إلى طبــيــعــة تكوينه وخصائصه الكتابية، فهو خط يختص ببعض الصفات غير المشجعة على الاستعمال في النظم الكتابية. ولم يكن اليمن في فترة ما قبل الإسلام في حالة حضارية تسمح بتطويره(٢١) وإخراجه بصورة مرنة تشجع على الأخذ به، إذ إن من أبرز صفاته أن الكتابة فيه تبدأ من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين وهي ما يسمى بالطريقة الثعبانية(٢٢) ويفصل بين كل كلمة وأخرى بخط عمودي، وحروفه غير متصلة، وتمتاز بجفاف وأشكال دقيقة صعبة الرسم. ولعل هذه الخصائص الذاتية للخط كانت أبرز المعوقات التي باعدت بينه وبين استعمال عرب الحجاز له.

٢ ـ النظرية النبطية

استطاعت فئة من علماء الآثار من المستشرقين والعرب القيام بدراسات مكثفة لما وجد من نقوش. وقد تم رصد مجموعة من النقوش النبطية في نصوصها الآرامية، أو النبطية المتطورة، ولحظ أشكال الحروف المستعملة فيها. ثم متابعة الحروف التي ظهرت في النصوص النبطية الآرامية وتغير

(٢١) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٤٠.

(٢٢) د. ناهض عبدالرزاق دفتر: الخط العربي، ص٣٤.

أشكالها ومقارنتها بحروف الكتابة العربية القديمة(٢٣) وقد أمكن من خلال هذه المقارنات تتبع مسيرة الخط العربي. وكانت هذه الدراسات العلمية، القائمة على مقارنة الأبجديات السامية الجنوبية بغيرها من الأبجديات الآرامية - استنادا إلى الكتابات التي اكتشفت حتى الآن - لا تؤيد هذه المذاهب التي نجدها في مصادرنا العربية النظرية. ورجحت أن الخط العربي قد اشتق من الخط النبطي، بل هو آخر شكل من ذلك الخط. كما دلت الدراسات المقارنة على أن الخط العربي لم يقتطع من الخط المسند الحميري، أو فروعه التي عرفت عند الثموديين والصفويين واللحيانيين. فهناك اختلاف كبير في شكل الحروف وتركيب الكلمة بين الخط العربي وبين هذه الخطوط(٢٤). وقد أصبح متواترا لدى معظم علماء الساميات أن أصل الخط العربي مقتبس من الخط النبطي. ومما لا شك فيه أن قناعة هؤلاء العلماء كانت حصيلة دراسات ومقارنات علمية دقيقة للنقوش النبطية والعربية التي وصلتنا من الفترة التي سبقت الإسلام، زيادة إلى تلك النقوش التي تعود إلى العصر الإسلامي الأول»(٢٥).

وكما كانت أوضاع اليمن الحضارية إبان فترة ماقبل الإسلام، وخصائص خط المسند الذاتية سببا في إقصائه، فإن هناك أسبابا لغوية أدت إلى الأخذ بالخط النبطي، حيث يرى بيدرسن يوهنس أن «انتشار هذا الخط، وليس الخط العربي الجنوبي، يعود إلى أن سكان الحجاز وهي المنطقة التي تقع فيها مكة والمدينة، كان لهم صلات لغوية قوية مع قبائل الشمال العربية»(٢٦). ولعل الأوضاع الحضارية لليمن إبان تلك الفترة قد أدت أيضا إلى ركود اقتصادي، وضمور في التبادل التجاري بين مكة واليمن، وفي الوقت نفسه إلى ازدهار تجاري بين مكة والشام. وقد وثقت السيرة النبوية هذه الرحلات

(٢٣) د. أسامة ناصر النقشبندي: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، مجلة المورد، ع٤، م١٥، ص٨٤.

(٢٤) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص١٣.

(٢٥) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٥١.

(٢٦) بيدرسن، يوهنس: الكتاب العربي منذ نشأته حتى عصر الطباعة، ص٢١.

التجارية إلى بلاد الشام حينما خرج الرسول ﷺ في صغره بصحبة عمه أبي طالب في ركب تجاري حيث نزل هذا الركب بصرى من أرض الشام ولقي الرسول بحيرى الراهب(٢٧). وبلا شك فإن قريش قد لمست - وهم أصحاب تجارة - أهمية تعلم القلم الذي يكتب به من تتوثق بهم صلة التجارة من أهل الشمال. وهكذا فقد كان تجار مكة أول من رضي من أهل الحجاز بالخط العربي الشمالي. ومن هناك انتشر إلى باقي أجزاء شبه جزيرة العرب، لينتهي العمل تدريجيا بقلم المسند(٢٨).

ومما يؤكد صحة هذه النظرية، القائلة بأن الخط العربي ما هو إلا الابن الشرعي للخط النبطي، مجموعة خصائص تتعلق بترتيب الحروف الأبجدية وأسمائها وأشكالها وصورها، فترتيب حروف الهجاء وقراءتها وكتابتها عند تعلمها وفق نمط أبجد هوز في صدر الإسلام يشير بنفسه إلى الأصل الذي انحدرت عنه الكتابة العربية. وأما أسماء الحروف في العربية فإنها ما زالت تحتفظ في تسميتها ببقايا من أسماء حروف الأبجديات السامية القديمة(٢٩). وقد حافظت الأبجديات السامية على أسماء الحروف السينائية المفترضة بدرجات متفاوتة، لكنها ظلت تشترك في أن الصامت الأول من اسم الحرف يرمز لصوت الحرف(٣٠). ولقد كانت الدراسات الأثرية المقارنة بين أشكال الحروف في النقوش العربية المقطوع بعربيتها في اللغة والحروف وبين النقوش النبطية تثبت العلاقة الوطيدة بين الخطين وأن الخط النبطي ما هو إلا سلف للخط العربي. والذي يمعن النظر في النقوش المكتشفة في شمال الحجاز وإقليم حوران وشبه جزيرة سيناء - وكلها تنحصر بين عام ٢٥٠ للميلاد وخواتيم القرن السادس الميلادي - يرى وجه الشبه بين النقوش العربية والنقوش النبطية الأصلية، ويلحظ التطور الذي أدرك الكتابة وهي تجاوز

---

(٢٧) عبدالملك بن هشام: سيرة النبي ﷺ، ص١٨٤.

(٢٨) د. عبدالعزيز حميد صالح وزملاؤه: الخط العربي، ص٨١.

(٢٩) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٤٣.

(٣٠) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٢٢٩.

أصلها النبطي إلى صورتها العربية التي حذقها العرب قبيل الإسلام(٣١). بل إن ناصر النقشبندي(٣٢) قد أرجع كثيرا من النقوش التي كانت لغتها غير العربية إلى أنها نقوش بحروف عربية. وعلى الأقل فإن النقوش التي درسها تثبت مرحلة التحول فيها، وتشير في الوقت نفسه إلى أصلها النبطي وعلامات التطور في حروفها وهي الحروف التي أسميت بالغريبة لدى الباحثين، وإن كانت في حقيقتها ما هي إلا حروف بدأت تظهر عليها السمات العربية، فهي الحروف العربية البدائية. وهذا كله مما يؤكد صحة النظرية النبطية، وموثوقية أدلتها الملموسة وعدم اعتمادها على الأقاويل والروايات غير المحققة. وهكذا تأكد الباحثون من خلال الاكتشافات الأثرية أن الخط النبطي اشتق من الخط الآرامي، وأن الخط العربي قد اشتق من الخط النبطي المتأخر والدليل على ذلك النقوش النبطية. وعلى نحو ما استعار النبط خطهم الأول من الآراميين استعار العرب خطهم الأول من الأنباط.

❖ **الاتجاه الثالث: الاتجاه التوفيقي بين المرويات العربية والمكتشفات الأثرية**

لا يسع الدارس لأبحاث الأثريين وعلماء النقوش إلا الإقرار بما وصلوا إليه من إرجاع الخط العربي إلى أصله النبطي. وقد عز على بعض الدارسين إهمال تلك المرويات العربية، وعدم الأخذ بجانب منها، أو الاستفادة مما ورد فيها، خاصة فيما تواتر فيها، أو ما جاء موافقا للنظر العقلي المعتمد على الحقائق العلمية. ذلك أن لها أهمية كبيرة في التعريف بوضع الكتابات العربية قبل الإسلام، بالرغم من ظهور بعض التناقض فيها وغلبة صفة المعرفة المحدودة على رواتها أو البعد عن الدقة في نقل مضامينها(٣٣). وقد أخذ بهذا الاتجاه حفني ناصف، وبكثير من التمحيص، ولكنه اعتمد بالدرجة الأولى على المرويات ولم يستفد مما جاءت به المكتشفات الحديثة في علم النقوش. وقد

---

(٣١) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص١٤.

(٣٢) د. أسامة ناصر النقشبندي: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، مجلة المورد، ع٤، م١٥، ص٩٢.

(٣٣) يوسف ذنون: الخط العربي والمطلب اللغوي، اللغة العربية والوعي القومي، ص٣٠٦.

حاول الأستاذ يوسف ذنون توجيه الروايات العربية حسب ما ظهر من النقوش الكتابية ودراستها في العصر الحديث، ويرى أنه على ضوء هذه المكتشفات يمكن فهم تلك المرويات والاستفادة منها. فالروايات العربية تبرز أن المسند كان شائعا في جنوب الجزيرة العربية، وقد انتقل إلى شمالها. وهذا ما حدث فعلا في الكتابات الثمودية واللحيانية والصفوية، بالرغم من وجود الآرامية في الشمال. وهي بدورها وضعت كتابات على قياسها مثل النبطية والحضرية والتدمرية، كما أن ذلك لم يمنع من وضع كتابة جديدة اقتطعت من هذه الكتابات أطلق عليها الجزم. فكان للمتحضرين العرب وخاصة في الأنبار والحيرة وهم في الأصل بقايا سكان الحضر دور في نشأة هذه الكتابة الجديدة، فكان الجزم الذي ذكرته الروايات العربية القديمة وهو كتابة مستقطعة من الكتابة المحتضرة السائدة في المنطقة. وتتميز الكتابة الجديدة بحروف إضافية (الروادف) وهي التي وجدت في الكتابة العربية الجنوبية، فكان اختراع كتابة جديدة ضرورة دعت إليها الأوضاع الجديدة في المنطقة، وطبيعي أن يكون فيها رواسب من الكتابات القديمة، أو أشكال وأوضاع متغيرة نسبيا عما سبق بالإضافة إلى أشكال جديدة. وفي ذلك نرى الاختراع والقياس اللذين ذكرتهما الروايات العربية بالإضافة إلى الجزم، وعلى هذا رجح يوسف ذنون(٣٤) أن الكتابة العربية قد اخترعها من عنده إلمام بالكتابات المعروفة في المنطقة وقد يكون على صلة بالحضر. وهو بذلك ينقض النظرية القائلة بأن الخط العربي متولد عن الخط النبطي إذ يراه خطا من اختراع من له إلمام بالكتابات المعروفة في المنطقة وقد يكون له صلة بالحضر، حيث يرى أن ما يقرب من نصف أشكال الأبجدية الحضرية متوفرة بشكلها الذي يكاد أن يكون نفسه في الأبجدية العربية. ويؤكد يوسف ذنون على رأيه بأن الخط العربي مخترع من مجموعة من الكتابات الموجودة في المنطقة، وقد قام باختراعها من له إلمام بالكتابات السائدة في المنطقة وليس وليد الخط النبطي فحسب، حيث

(٣٤) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص١٠.

تظهر سمات الخط المسند في الخطوط الحادة ذات السمات الهندسية الموجودة في النقوش العربية المكتشفة، فقد اتضح في نقوش زبد وجبل أسيس وحران اتباع المسار الهندسي المنظم في رسم أشكال الحروف وهذه الصفة لا نجدها في الكتابات السابقة إلا في المسند، وهذا يفسر الرواية القائلة بالجزم (القطع) من المسند. وعلى رأي يوسف ذنون هذا فإن «الكتابة العربية نشأت في شمال الجزيرة العربية بتأثير من الكتابات السابقة في المنطقة حضرية أم نبطية أم مسند، وكتابات أخرى لها حضور بشكل آخر في الكتابات الجديدة التي تركزت في الأنبار والحيرة، ثم انتقلت إلى الحجاز من نقاط الاتصال الحضرية»[٣٥]. وقد ألمح غانم قدوري الحمد إلى بعض التوافقات بين الروايات العربية والمكتشفات الأثرية لعلماء النقوش من مثل قوله «إن الكتابة العربية قد لحقها تطور كبير في الحيرة أو الأنبار»[٣٦]، لكنه لم يحاول أن يبني عليها نظرية متكاملة.

ب) الخط العربي ذو أصول نبطية:

ذكرنا فيما سبق، أن النظريات المعتمدة على المرويات التاريخية لم تستطع أن تصمد أمام أبحاث العلماء في النقوش الأثرية، وأن النظرية القائلة بانتماء الخط العربي إلى الخط النبطي هي النظرية التي استطاعت الوقوف أمام المناقشة؛ لاعتمادها على النقوش الأثرية ومقارنتها بالخطوط الأخرى من حيث أشكال الحروف، كما أن علماء اللغويات أثبتوا التشابه بين الخط العربي ومجموعة الخطوط السامية من حيث ترتيب الحروف الهجائية وأسماؤها.

وما دامت نسبة الخط العربي إلى الخط النبطي تأكدت، فإنه يحسن بنا البحث ولو بشكل يسير في هوية الأنباط، وسمات خطهم وأصوله التي اندرج منها.

يجمع الباحثون المحدثون على أن الأنباط «قبائل عربية أغارت على بلاد

(٣٥) يوسف ذنون: الخط العربي والمطلب اللغوي، اللغة العربية والوعي القومي، ص٣٠٩.
(٣٦) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٥٤.

آرامية فتحضرت بحضارتهم، واستعملت اللغة والكتابة الآرامية في النقوش وسائر الشؤون العمرانية ولكنها ظلت تتكلم وتستعمل اللغة العربية في شؤونها وأحاديثها اليومية(٣٧) ولعل اسم النبط يعني اسم قبيلة عربية كما هو الحال في لحيان وثمود وسبأ وقتبان وهي أسماء لأقوام من العرب(٣٨). وقد أقر بعروبة الأنباط مؤرخو اليونان والرومان بشكل جلي فيما تركوه لنا من مدونات تاريخية. منهم ديودورس Diodorus وسيكولس Siculus وجوزيفوس Josephus وغيرهم(٣٩). وقد ورد الحديث عن النبط والأنباط في المصادر العربية لكنه حديث من لا يقر بعروبتهم. حيث يراهم من الأعاجم الذين لا يحسنون العربية. ويعزو بعض الباحثين ما ورد من اضطراب في الروايات العربية بشأن عروبة الأنباط إلى أن مفهوم كلمة العرب لم يظهر إلا قبيل الإسلام بفترة قصيرة، والإسلام هو الذي أوضح هذا المفهوم وأثبته، فقد كانت لفظة عرب قبل الإسلام خاصة بالأعراب فقط(٤٠)، لكن يبدو أن النبط والأنباط الوارد ذكرهم في المصادر العربية ليس هؤلاء القوم المتاخمين لحدود الجزيرة في شمالها وشمالها الغربي الذي عرف عنهم أنهم عرب في جنسهم، ولغتهم التي يتحدثون بها هي العربية، وربما تقصد المصادر العربية بالأنباط «أقواما من بقايا أمم سامية قديمة كانوا ينزلون سواد العراق وقرى الشام، وكانت لغتهم أعجمية(٤١). إلا أن الدكتور جواد علي(٤٢) يرى أن النبط الذين تذكرهم المصادر الغربية هم الأنباط الذين ورثنا عنهم خطنا وهم عرب في جنسهم، ولكن عرب الجزيرة تبرأوا منهم، وعيروا بهم، وأبعدوا أنفسهم عنهم، وعابوا عليهم لهجتهم حتى جعلوا لغتهم من لغات العجم، وسبب ذلك هو أنهم كانوا قد تثقفوا بثقافة بني إرم. أما النبط الذين قصدهم الإخباريون فهم غير الأنباط أصحاب الكتابة

---

(٣٧) خليل يحي نامي: أصل الخط العربي، ص٧ (من: محاضرات ليتمان في الجامعة المصرية).

(٣٨) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص١٣٤.

(٣٩) د. عبدالعزيز حميد صالح وزملاؤه: الخط العربي، ص٨١.

(٤٠) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص١٣٤.

(٤١) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، هامش ٤٦.

(٤٢) د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٣، ص١٣، ص١٤.

العربية، إذ يقصدون بهم بقايا الشعوب القديمة خاصة النازلين في البطائح منهم، ومنهم مترسبات الأراميين في العراق والشام وذلك قبل الإسلام وفي الإسلام، وكانوا يتكلمون بلهجات عربية ولكن برطانة أعجمية.

وسكن الأنباط في حوران والبتراء ومعان في الشام كما سكنوا تبوك والعلا ومدائن صالح في شمال الحجاز(٤٣) وشملت مملكة النبط في أوج أيامها منطقة واسعة ضمت دمشق وسهل البقاع والأقسام الجنوبية والشرقية من فلسطين وحوران وأدوم ومدين إلى ددن وسواحل البحر الأحمر(٤٤).

أما الموطن الأصلي لهم فقد قال فيه الباحثون كثيرا من الآراء لكن الدكتور سليمان بن عبدالرحمن الذيب(٤٥) اعتمادا على ما جاء في التوراة والحوليات الأشورية يرجح أنه يقع إلى الجنوب من أراضي بني قيدار الرعاة، وهي تقريبا المنطقة الواقعة بين حائل جنوبا والقصيم شمالا، أي في شمال منطقة نجد وبالذات الصحاري الواقعة شمال شرقي القصيم. وقد كان الأنباط في أول عهدهم عربا رحلا، لا يمتلكون إرثا ثقافيا مكتوبا، إلى أن اتجهوا شمال جزيرتهم العربية، وأغاروا على بلاد الآراميين وتحضروا بحضارتهم واستعملوا اللغة الآرامية والخط الآرامي، ولكنهم ظلوا يتكلمون اللغة العربية في شؤونهم وأحاديثهم اليومية(٤٦). وهكذا بقوا عربا وإن كتبوا بالآرامية في الشؤون التجارية والثقافية «وتؤلف نقوشهم النبطية مجموعة فرعية ثانية، ولها أهمية خاصة في هذا الصدد، لأنها جاءت من العرب الذين شقوا طريقهم في العصر الهيليني إلى المنطقة ذات الثقافة المهيمنة وتبنوا لغة السكان المضيفين وخطهم لهذا فقد كتبوا الآرامية، ولكن لغتهم العربية الأم تألقت بينهم بوضوح، وخاصة الأسماء(٤٧).

---

(٤٣) د. إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابة الكوفية، ص١٧.

(٤٤) د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٣، ص١٤، ص١٥.

(٤٥) د. سليمان بن عبدالرحمن الذيب: الموطن الأصلي للأنباط، الدارة، العدد ٢، السنة٢١، ص٧٣.

(٤٦) خليل يحيى نامي: أصل الخط العربي، مجلة كلية الآداب ص٧.

(٤٧) بيدرسن، يوهنس، الكتاب العربي منذ نشأته حتى عصر الطباعة، ص١٩.

ويبدو أن هذا التحول الحضاري في حياة الأنباط واختلاطهم بالآراميين لم يصهرهم معهم، إذ بقوا على حالتهم القبلية، وإن حاولوا التحضر بحضارتهم، لكنهم طبعوا ما أخذوه من الآراميين في كتاباتهم بطابعهم، ولعله لم يكن طابع الإتقان لكنه كان طابع التغيير عن الأصل الآرامي، مما أدى إلى بدء الاختلاف بين كتابتهم والكتابة الآرامية. ومما لاشك فيه أن الأنباط عندما اختلطوا بالآراميين وأخذوا يتعلمون كتابتهم كتبوا حروفا آرامية هي أقرب إلى الخربشة منها إلى الكتابة، وذلك لما وجدوه من الصعوبة في محاكاة الحروف وتقليدها. كما أنهم كتبوا بشيء من الاختلاف يكاد لا يطابق الأصل كل المطابقة. ثم أتى بعدهم جيل آخر من النبط، وتعلم هذه الخربشة ووجد أيضا في تقليدها شيئا من الصعوبة، فكتب الحروف أكثر خربشة من الأولى وأبعد قليلا منها عن الأصل، وهذا طبيعي؛ لأن المنقول لا يشبه الأصل ولا يطابقه تمام المطابقة، بل يختلف عنه، وخصوصا إذا كان المحاكي أو المقلد بعيد العهد بالأصل، جاهلا به. وهكذا أخذت كتابتهم تبتعد عن الأصل الآرامي رويدا رويدا حتى تميزت عنه وتحررت من نيره، وصارت تعرف باسم الكتابة النبطية(٤٨).

وقد ظهرت أولى الكتابات النبطية في الكتابات السينائية. وهي الكتابات التي وجدت في أودية طور سيناء ولا سيما وادي المكتب حيث عثر فيه على أكثر هذه الكتابات التي بلغت ٦٠٠ نقش. والكتابة السينائية من المخربشات Graffitti تقرب من ٣٠٠٠ نقش. وقد كان العلماء يظنون أنها من كتابات بني إسرائيل، حتى اكتشف الكونت دي فاغو نقوش حوران فظهر للعلماء أن الكتابات السينائية تشبه الكتابات الحورانية النبطية، فعدوا الكتابات السينائية من ذلك الحين من الكتابات النبطية(٤٩). وحين تطورالأنباط حضاريا وأصبحوا أصحاب ثقافة وفكر، تمكنوا من تطوير كتابتهم هذه من مجرد خربشات إلى كتابة متميزة عن الكتابة الآرامية الأم في النصف الأخير من القرن الأول قبل

---

(٤٨) خليل يحي نامي: أصل الخط العربي، ص٢٥.

(٤٩) المرجع السابق، ص٢١-٢٣.

الميلاد. لكنها لم تصبح خطا مستقلا قائما بذاته إلا في القرن الأول الميلادي»[٥٠] وقد شمل التطور كثيرا من جوانب الكتابة حيث حولوها من كتابة منفصلة إلى كتابة متصلة الحروف، وبهذا أراحوا الكاتب من كتابة كل حرف على حدة، ومن وضع خطوط رأسية أو نقط لتحديد حدود كل كلمة، أو ترك مسافات بيضاء بين كل كلمة وأخرى. وقد أصبح هذا الخط المطور عن الخط الأرامي خط الأنباط الذي استعملوه إبان دولتهم. وعلى الرغم من أن مملكة النبط (١٦٩ ق. م - ١٠٦ ب. م) قد زالت من الوجود في أوائل القرن الثاني الميلادي، إلا أن طريقتهم في الكتابة ظلت باقية يكتب بها الأعراب النازلون في أقصى شمال شبه الجزيرة زهاء ثلاثة قرون[٥١].

وقد اتسمت النقوش النبطية بسمات عديدة تبرز خصائص أشكال الحروف النبطية، وسمات النظام الكتابي لديهم وعلاقتها بالكتابة العربية، كما يبرز علاقتها بعرب الجزيرة وبالذات عرب الحجاز. فالنظام الكتابي النبطي يبلغ تعداد حروفه اثنين وعشرين حرفا، وهي حروف أبجد هوز، باستثناء الحروف الستة الأخيرة التي اختصت بها الكتابة العربية وهي المسماة بالروادف. وتبدأ الكتابة في القلم النبطي من اليمين إلى اليسار، وهي في هذا تتشابه مع معظم الأقلام المنحدرة من القلم السامي القديم، والقلم الآرامي[٥٢]. كما عرف الأنباط في كتاباتهم استقلالية الكلمة بحيث إن الكلمة تشكل وحدة كتابية مستقلة عن الكلمة الأخرى بفراغ، فهي تختلف عن كتابة المسند التي كانت فيها الحروف متتابعة بدون اتصال، ويفصل بين الكلمة والأخرى خطوط عمودية.

وقد عرفت حروفهم نظام الفصل والوصل حيث كان بعضها يتصل بما قبلها أو بما بعدها، وبعضها الآخر لا يقبل الاتصال. وعلى الرغم من أن أصوات العلة، قصيرها وطويلها، أوضح في السمع من الأصوات الصامتة

---

(٥٠) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٣٧-٣٨.

(٥١) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص١٢.

(٥٢) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٣٩.

بكثير، فإنهم لم يرمزوا لها في خطوطهم منذ البداية سواء في ذلك القصير منها والطويل[٥٣]. ولهذا فإننا نجد أن الأنباط قد أسقطوا «حرف الألف من بعض الأسماء فكتبوا (حرث) بدلا من حارث، و(ثلثين) بدلا من ثلاثين»[٥٤].

وبسبب ما حصل من تطورات وتحولات في بعض رموز الأصوات ـ في أرجح الآراء ـ وجدت كثير من الأصوات التي يمثلها في النظام الكتابي النبطي شكل واحد، ويميز بينها عن طريق دلالة الكلمة أو السياق، حيث لا يوجد تمييز شكلي بين الحروف الدالة على أصوات متعددة، وهو ما عالجته الكتابة العربية بعد ذلك بنقط الإعجام. ومن خلال كثير من نصوص النقوش النبطية المكتشفة يلحظ التشابه الواضح في أسماء الإعلام عند عرب الحجاز وعرب الأنباط إذ نجد أن أغلبية الأسماء النبطية هي أسماء عربية[٥٥]. وكان لسان الأنباط عربيا مثل أسمائهم، ولا عبرة بما وجد على نقوشهم من آثار باللغة الآرامية، ذلك أنها كانت اللغة الحضارية المكتوبة إبان ذلك الوقت. كما يوجد أثر للنحو العربي في النقوش النبطية، فقد ثبت أن كلتا اللغتين لا تختلفان في كثير من الخصائص[٥٦].

وكما اضمحلت السمات الآرامية في الكتابة النبطية حتى استقلت عنها، فإننا نجد أن الحروف النبطية بسماتها الأساسية تضمحل أيضا نتيجة لعوامل عديدة، لعل أبرزها سقوط مملكة الأنباط وتوالي الأزمان على تلك الكتابة التي عاشت في بيئات تغلب عليها البداوة، فلم تدون بها آثار ثقافية باقية تحفظ لها كيانها. ولهذا نجد أن الكتابة النبطية بعد ذلك تتطور حروفها تطورا سريعا ومدهشا حتى تبدأ في فقد المسحة النبطية وتصطبغ بالصبغة العربية، كما يظهر من النقوش التي كتبت في القرنين الثالث والرابع الميلاديين كالنقوش السينائية المؤرخة ونقش النمارة. وفي القرنين الخامس والسادس

(٥٣) د. رمضان عبدالتواب، فصول في فقه العربية، ص٣٩٨.
(٥٤) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٤١.
(٥٥) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص١٣٤.
(٥٦) المرجع السابق، ص١٣٥.

الميلاديين تفنى الكتابة النبطية تماما وتندثر، ولكن روحها تبعث في كتابة أخرى هي الكتابة العربية الجاهلية كما نشاهد في نقشي زبد وحران[٥٧]. وهو فناء جسدي لا روحي إذا صح هذا التعبير مثل ما يفنى الأب عندما يموت، لكنه في حقيقته يورث لأبنائه سماته الأساسية وكثيرا من خصائصه وعاداته. وهذا هو ما حصل للكتابة النبطية، فإن هي قد انتهت باسمها ولغتها التي تكتب بها وهي اللغة الآرامية الممتزجة بكلمات عربية في آخر أيامها، فإنها الكتابة التي ورثت الخط العربي كثيرا من سماتها الأساسية في أشكال الحروف ورسمها الإملائي.

ومن خلال دراسة النقوش المكتشفة قبل الإسلام ومقارنتها بالنقوش النبطية يتبين أن «هناك حروفا نبطية استمر استعمالها في الكتابة العربية لما قبل الإسلام مثل: الباء والجيم والحاء واللام والنون والطاء واللام ألف، وحروفا قد أخذت في التطور عما كانت عليه من قبل»[٥٨] بل إن الصورة الأولى للخط العربي لا تختلف كثيرا عن الخط النبطي. ولم يتحرر الخط العربي من صورته النبطية إلا بعد قرنين من الزمان، بعد أن طوره العرب الحجازيون. أي أن رحلة تحول الخط العربي من صورته النبطية الخالصة إلى صورته العربية المعروفة قد استغرقت فترة امتدت من منتصف القرن الثالث الميلادي وحتى نهاية القرن السادس الميلادي[٥٩]. على أن أبرز السمات التي يمكن أن تلحظ في فترة التحول من كون الخط نبطيا إلى أن أصبح عربيا هو أن أشكاله أصبحت أكثر تكويرا، ومن ميله لإعطاء الحرف الأخير من الكلمة شكلا مميزا، وفي تبسيطه لخطوط الأحرف النبطية البارزة[٦٠] كالألف والواو والكاف والعين والقاف والفاء، وأن أشكالا جديدة ظهرت لبعضها الآخر مثل الهاء والدال والميم والسين والشين والراء والتاء»[٦١].

---

(٥٧) خليل يحي نامي: أصل الخط العربي وتطوره، ص٣٦.

(٥٨) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٥٦.

(٥٩) د. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص٢٩.

(٦٠) بيدرسن يوهنس، الكتاب العربي منذ نشأته حتى عصر الطباعة، ص٢١.

(٦١) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٥٩.

وفي هذه الرحلة الطويلة للقلم السامي من هيئته الآرامية ثم النبطية إلى العربية حدث له من التطور والتبسيط في أشكاله ما جعله يفقد الكثير من صفات التمايز بين حروفه فأخذ الشكل الواحد يمثل أكثر من صوت. ويشير يوهنس إلى هذا التبسيط وأثره قائلا: «لقد أخذ العرب عن النبطيين أبجدية تتألف من اثنين وعشرين حرفا، حاذفين حرف (سمخ ـ Samekh) الذي يتطابق لفظه بالعربية مع حرف آخر بصوت س (سين) وبطريق التبسيط أصبح بعض هذه الأحرف الاثنين والعشرين يشبه أحدهما الآخر، كما أن هذه الأحرف المذكورة لم تكن كافية لتمثيل الأحرف العربية الصامتة(٦٢). وفي مثل حالة هذه الرموز التي قبل بها العرب في شمال الجزيرة العربية لنظامهم الكتابي، لا يمكنهم وقد وجدوا هذا التشابه المظلل في صور الحروف إلا أن يضيفوا بعض السمات المميزة للحروف المتشابهة بحيث يدل كل شكل على صوت معين، وقد تكون في الغالب ندوبا يرقشها الناقش على الحرف. وإذا لم يكن لدينا من نقوش تلك الفترة ما يدل على هذا القول فإن المنطق يشير إلى ذلك، خاصة وأن العرب حينما أخذوا حروفهم من الأنباط لم يكتفوا بأخذها أخذا غفلا، إذ طوروا في أشكالها وحسنوا طريقة رسمها، بل إنهم عندما وجدوا أن هذه الحروف النبطية مع تطويرها لا تفي بالأبجدية العربية زادوها ستة أحرف أخرى. وهي عملية لغوية، وتطوير رئيس في النظام الكتابي لا يأتي عفو الخاطر أومصادفة، بل إن وراءها استقصاء علميا، ودراسة متأنية لأساليب التطوير، والتمييز بين الرموز المتشابهة. وهم بلا شك لم يحدثوا لها رسما خاصا، ولهذا فإن حرف الثاء أو الباء... وكذلك الخاء لن تكون صورته صورة الجيم أو الحاء، وكذلك بقية الأحرف. مما يدل على أنه مثلما أضيفت أصوات الحروف العربية الخاصة إلى الأبجدية السامية، فإنه أيضا قد أضيفت صور لها، مختلفة بصورة أو بأخرى عن الصور السابقة في الحروف النبطية المعربة. ولعل هذه السمات المميزة للرموز المتشابهة في الاثنين والعشرين قد وضعها

(٦٢) بيدرسن يوهنس: الكتاب العربي منذ نشأته حتى عصر الطباعة، ص١٠٢.

العرب عندما أضافوا رموز حروفهم الستة العربية الجديدة إلى سلسلة أبجد هوز. وقد تمسك العرب بالترتيب الأبجدي ذي الأصل السامي بعد أن أضافوا إليه ما اختصت به لغتهم من حروف، وأصبح هذا الترتيب يضم ثمانية وعشرين حرفا على عدد الأصوات الصامتة في اللغة العربية، وبقي هذا الترتيب سائدا عند العرب في صدر الإسلام، وعليه تعلموا ترتيب حروف الهجاء وقراءتها وكتابتها.

ج) الخط العربي في النقوش الجاهلية:

وصلتنا من العصر الجاهلي ستة نقوش يمكن قسمتها إلى مجموعتين: الأولى، نقوش فترة التحول من الخط النبطي. والثانية، النقوش العربية. فالأولى عدها كثير من الباحثين أنها كتبت بالخط النبطي المتأخر، ذي السمات الصلبة في خطوطه وزواياه ويشبه في ذلك ما عرف بالخط الكوفي، والحروف فيها مرتبط بعضها ببعض، وذلك أمر غير معروف في الخط النبطي القديم، ولذلك يرى بعض الباحثين في هذه النقوش، من الناحية الشكلية، أنها حلقة اتصال بين الخط النبطي، والخط العربي في أول عهد الإسلام[٦٣]. وتضم هذه المجموعة ثلاثة نقوش هي:

١ ـ نقش أم الجمال الأول:

وهو نقش غير مؤرخ إلا انه يرجع إلى منتصف القرن الثالث الميلادي (٢٥٠ ـ ٢٦٠) ويؤرخه دي فوجيه بسنة ٢٧٠م وقد وجد هذا النقش في أم الجمال من أعمال حوران[٦٤] ويقع هذا النقش في تسع كلمات تتضمن ٣١ حرفا[٦٥] وأغلب كلماته غير عربية وأشكال حروفه تشابه الخط النبطي القديم.

---

(٦٣) د. رمضان عبدالتواب: فصول في فقه العربية، ص٥٤.

(٦٤) خليل يحي نامي: اصل الخط العربي وتطوره، ص٦٩.

(٦٥) د. أسامة ناصر النقشبندي: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، مجلة المورد، ع٤، م١٥، ص٩٢.

٢ ـ نقش النمارة :

وقد أرخ هذا النقش بسنة ٢٢٣ من سقوط بصرى (سلع عاصمة النبط) ويوافق سنة ٣٢٨م، وقد عثر عليه في مدفن امرئ القيس بن عمر أحد ملوك الحيرة، وذلك في موقع النمارة بالقرب من جبل الدروز. ويذهب أغلب المؤرخين إلى أن هذا النقش ظهر عليه التأثير العربي(٦٦) حيث نجد كلمات عربية مثل (جاء وهزم وول والشعوب) كما نجد فيه تراكيب وجمل عربية فصيحة(٦٧). وقد ظهر في هذا النقش شكل اللام ألف المزدوج، وهي سمة للكتابة النبطية/ العربية المتأخرة.

٣ ـ نقش زبد :

ويرجع تاريخ هذا النقش إلى سنة ٥١١م وقد وجد في قرية زبد بين قنسرين ونهر الفرات جنوب شرقي حلب، وهو مكتوب بثلاث لغات هي اليونانية والسريانية والعربية(٦٨) وقد كتب النقش بلغاته الثلاث على قطعة حجر تعلو كنيسة مارسركيس(٦٩) وفي هذا النقش ظهر التطور والتناسق في رسم الحروف واقتربت صورها إلى الأشكال الواضحة للحروف العربية وكذلك استعملت بشكل واضح اللام والألف المزدوجة (لا). ويرى بعض الباحثين أن هذه النقوش كتبت بالحروف العربية لا النبطية وبالذات نقش النمارة (٣٢٨م) الذي يراه يوهانس أول نقش عربي معروف باللغة العربية الشمالية(٧٠).

وإذا كان يوهانس لم يبين على أي أساس عد هذا النقش عربيا فإن الدكتور أسامة ناصر النقشبندي(٧١) قام بمقارنة بين النقوش، درس فيها

---

(٦٦) المرجع السابق، ص٩٤.

(٦٧) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص١٤٠.

(٦٨) خليل يحي نامي: أصل الخط العربي، ص٨٩.

(٦٩) د. أسامة ناصر النقشبندي: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، مجلة المورد، ع٤، م١٥، ص٩٥.

(٧٠) بيدرسن، يوهنس: الكتاب العربي منذ نشأته حتى عصر الطباعة، ص٢٠.

(٧١) د. أسامة ناصر النقشبندي: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، مجلة المورد، ع٤، م١٥، ص٨٤.

«النصوص النبطية الآرامية أو النبطية المتطورة وملاحقة أشكال الحروف المستعملة فيها أولا، ومتابعة الحروف الغريبة التي ظهرت في النصوص النبطية الآرامية، وتغير شكلها ومقارنتها بحروف الكتابات العربية القديمة» وبهذا الأسلوب في دراسة هذه النقوش وجد أن حروف نقش أم الجمال الأول لا علاقة لها بحروف الكتابات الآرامية أو العبرية أو السطرنجيلية أو غيرها، وإنما هي من وضع وابتكار الأنباط، فحرف النون والياء والهاء والفاء والسين والميم واللام والياء الآخرية والخاء والجيم، هي امتداد للحرف العربي الذي ظهر منذ مطلع القرن الأول الميلادي، والذي استمر في نقش النمارة وما بعده، ذلك أن غالبية حروف كلمات هذا النقش متصلة وليست منفصلة كما قيل من قبل الباحثين فمجموع حروفه ٣١ حرفا من بينها ٢٣ حرفا متصلا. وقد خلط كثير من الباحثين بين دراسة الحروف وأشكالها وبين دراسة المفردات اللغوية؛ ذلك أن استعمال الحروف العربية في كتابة لغات غير عربية لا يعني أن تصبح الحروف غير عربية. ويخرج من هذا كله بالقول «إن نقش أم الجمال الأول الذي يرجع إلى منتصف القرن الثالث الميلادي (٢٥٠ - ٢٦٠ م) هو أول نقش كتب بالحروف العربية». ويرجع أسباب خطأ الباحثين في نسبة هذه المجموعة من النقوش إلى أن دراساتهم قد «اتصفت بالعمومية وعدم التركيز على دراسة الحروف، وإنما أغلب الدراسات قد خلطت بين دراسة الحروف ودراسة المفردات اللغوية وأصولها، كما أن هذه الدراسات تناولت نصوصا كتابية أطلق عليها كاملة أنها نصوص آرامية أو سريانية أو نبطية آرامية دون مناقشة أشكال حروف كل نص بصورة تفصيلية دقيقة هل هي حروف آرامية أو سريانية وهل لها شبه بالحروف العربية». أما المجموعة الثانية من النقوش فتتكون من ثلاثة نقوش أيضا، يتفق الباحثون على عروبتها في اللغة والكتابة وهي:

٤ - نقش أسيس :

يرجع تاريخ هذا النقش إلى سنة ٥٢٨م، وقد عثر عليه في جبل أسيس جنوب شرقي دمشق، وحروف هذا النقش تطابق حروف نقش زبد، وهذا

النقش يعد آخر نقش عربي جاهلي يتم اكتشافه حيث عثرت عليه بعثة ألمانية سنة ١٩٦٥م(٧٢).

٥ـ نقش حران :

وتاريخ نقشه هو سنة ٥٦٨م وقد عثر عليه في منطقة حران في الشمال من جبل الدروز، كتب على الحجر فوق باب كنيسة، ويعتبر لدى كثير من الباحثين، أول نص عربي كامل في جميع كلماته وتعابيره.

٦ـ نقش أم الجمال الثاني :

ويعود تاريخه إلى أواخر القرن السادس الميلادي، وقد عثر عليه في موقع أم الجمال جنوب حوران من أعمال شرق الأردن وهو شاهد قبر(٧٣). ويمثل هذا النقش أهمية خاصة في لغته وطريقة كتابته حيث كتب بلغة عربية شمالية قريبة من اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، أو هي نفسها. وهو النص الجاهلي الوحيد الذي وصل إلينا بهذه اللغة، وهو أقرب النصوص من حيث رسم الحروف إلى الكتابات العربية الإسلامية التي تعود إلى القرن الأول الهجري(٧٤).

د) انتقال الخط العربي إلى الحجاز :

أصبح من المسلم به ومن خلال ما ذكرناه سابقا أن الخط العربي متطور عن خط الأنباط الذين يعيشون في بلاد الشام وشمال غرب جزيرة العرب، ومنه انتقل إلى الحجاز. وانتقاله من الشام إلى الحجاز أمر ميسور؛ لقرب الأنباط من وسط الحجاز وامتلاكهم لأجزاء منه، كما أن السيادة الروحية لمكة المكرمة كانت عاملا أساسيا في هذه العلاقات الثقافية، وقد شكلت العلاقات التجارية الرائجة وسيط نقل فاعل، فمن الثابت أن رحلة الصيف التي ورد ذكرها في القرآن الكريم كانت بين مكة وبلاد الشام، وقد كان من الطبيعي أن

(٧٢) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٥٢-٥٣.

(٧٣) د. أسامة ناصر النقشبندي: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، مجلة المورد، ع٤، م١٥، ص٩٧.

(٧٤) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٤٩.

يأخذ عرب الحجاز الخط النبطي، ويطوروه، ذلك لأن الأنباط كانوا أكثر حضارة من عرب الحجاز، فأثروا فيهم، واقتبسوا منهم خطهم، نظرا لهذا الاتصال المباشر بهم، أثناء رحلاتهم الدائمة المتواصلة إلى الشام. فقد كانوا يمرون دائما، على ديارهم. ولم يكن للشام طريق آخر توصلهم إليها. «وإذا كانت صلات عرب الجزيرة العربية قوية بأهل الشام فإنها كانت قوية أيضا بالأنباط أنفسهم حتى كانت منهم جاليات في يثرب نفسها»(٧٥). وكانت هذه العلاقات وروابط الاتصال الحضاري الدائم بين عرب الحجاز، وعرب الأنباط أكبر عامل مساعد على أخذ عرب الحجاز خطهم من الأنباط، فضلا عن تشاركهم في كثير من الأمور في اللغة، وفي المعتقدات، فقد كان عند الأنباط آلهة تسمى اللات، كما كان عند عرب الحجاز(٧٦) ومثل هذه الرابطة التجارية المستمرة ستكون ذا أثر ثقافي، كما ستكون وسيلة فاعلة في نقل النظام الكتابي السائد في تلك المنطقة حيث ستدون به المعاملات التجارية ووثائق البيع والشراء.

وقد كان عرب الأنباط بنظامهم الكتابي وصلاتهم التجارية وموقعهم المتوسط بين الحجاز وشمال الشام مؤهلين لتقديم نظامهم لإخوانهم في اللسان من أهل الحجاز، كما كان لهم صلات تجارية أيضا في جنوبي العراق وأوسطه فانتقل نظامهم هذا أيضا إلى الحيرة؛ لهذا فإن من المرجح «أن يكون انتقال الخط العربي الشمالي إلى الأجزاء الوسطى والجنوبية من الحجاز، قد تم بالدرجة الأولى عن طريق السوريين أو النبط أنفسهم أي عن طريق جنوب سوريا، وبالطريقة نفسها التي انتقل بها الخط إلى وسط العراق وجنوبه. ولا شك أن مما ساعد في ذلك الانتقال الطريق التجاري المباشر الذي كان يربط الحجاز بالشام(٧٧) فكان الخط العربي قد سلك طريقا مباشرا من ديار النبط إلى البتراء ثم العلا فشمال الحجاز إلى المدينة ومكة. وهذا هو الطريق

---

(٧٥) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٧٢.

(٧٦) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص١٩.

(٧٧) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٧٠.

الأقصر والمنطقي، خاصة وأن العديد من الكتابات النبطية جاءت من الإقليم الشمالي لبلاد الحجاز من الحجر (مدائن صالح) والعلا وتيماء[٧٨] وكذلك فإن النقوش النبطية جاءت من الطرف الجنوبي من بلاد الأنباط.

ويمكننا القبول بهذا الرأي، لولا أننا نجد أن المرويات العربية كانت تشير في كثير من الأحيان إلى دور الحيرة في انتقال الكتابة إلى مكة، تلك المرويات المتعددة التي تذكر أن عرب الحجاز أخذوا خطهم من الحيرة أو الأنبار، ففي الفهرست أن أول من كتب بالعربية، ثلاثة رجال من بولان وهي قبيلة سكنوا الأنبار»، وأيضا ما ورد أنه «سئل أهل الحيرة ممن أخذتم العربي، فقالوا من أهل الأنبار[٧٩]. ويروي الداني[٨٠] عن عامر الشعبي، أنه قال: «سألنا المهاجرين من أين تعلمتم الكتاب؟ قالوا: من أهل الحيرة وقالوا لأهل الحيرة: من أين تعلمتم الكتاب؟ قالوا من أهل الأنبار».

ولهذا نجد أن كثيرا من المؤرخين العرب القدامى قد مالوا إلى القول بأن ذلك الانتقال كان قد تم عن طريق الحيرة. ومن أقدم المؤرخين الذين أشاروا إلى هذا البلاذري الذي يروي لنا أن بشر بن عبدالملك الكندي من دومة الجندل يأتي الحيرة فيقيم فيها الحين، فتعلم الخط العربي من أهلها، ثم أتى مكة في بعض شأنه فعلم سفيان بن أمية وأبا قيس بن عبدمناف الهجاء والخط[٨١]. وقد استدل بأقوال المؤرخين العرب هذه على أن الخط العربي قد سلك الطريق الدائر من شمال سوريا وحوران وانتقل مع أهلها في تجارتهم إلى الأنبار والحيرة عاصمة اللخميين في وادي الفرات الأوسط ثم إلى دومة الجندل فالحجاز. وأصحاب هذا الرأي قد أخذوا بالرأي الحديث في نشأة الخط العربي، وأنه تطور للحروف النبطية، لكنهم لم يستطيعوا إغفال المرويات العربية التي تذكر للحيرة أو الأنبار دورا ما في وصول الخط العربي لعرب

---

(٧٨) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٤.

(٧٩) النديم: الفهرست، ص٧، ٨.

(٨٠) أبو عمرو الداني: المقنع، ص٩. المحكم، ص٢٦.

(٨١) البلاذري: فتوح البلدان، ص٥١٦.

الحجاز. وكأن الإبقاء على هذا الدور الذي أقر به العرب في مروياتهم للأنبار مع ثبوت أبوة الخط النبطي للخط العربي قد أوجب على بعض الدارسين القول بمثل هذا الطريق الذي يثبت النظرية الحديثة، وفي الوقت نفسه يعطي دورا وسيطا للحيرة والأنبار. ولعله كان دورا تطويريا، حيث اكتملت خصائص الكتابة، واستقرت قواعدها في الحواضر العربية. وقد رفض أصحاب الرأي الأول هذا الرأي، وعلى رأسهم خليل يحيى نامي الذي قال إننا نرفضه رفضا باتا»(٨٢). وقد فند هذا الرأي بقوله إن «الحيرة كانت قبل الإسلام مثقفة بالثقافة السريانية لأنها كانت تدين بالنصرانية وكان الخط السرياني هو الخط الرسمي في تلك الأنحاء؛ لأنه كان ترجمان المسيحيين وقلمهم الديني في ذلك الزمان، لذلك نستبعد أن يكون الخط النبطي ـ قلم الوثنيين ـ قد تطور في الحيرة النصرانية وهو لا يتمتع فيها بالسيطرة والنفوذ»(٨٣).

ولكن ليس غريبا أن يكون هناك قلم واحد للعرب سواء أكانوا نصارى أم وثنيين، خاصة أن الروايات العربية تنص على أن كثيرا من العرب النصارى كان لهم دور في استخدام الكتابة العربية وانتشارها قبل الإسلام(٨٤). ونتيجة لرفض خليل يحيى نامي هذا الرأي في رحلة الخط العربي إلى الحجاز فإنه يراه قد نشأ وولد من الخط النبطي في بلاد الحجاز؛ لأن الكتابة من الأشياء الضرورية للتجارة وأهل الحجاز كما نعلم قوام حياتهم التجارة، وهي مورد رزقهم الوحيد(٨٥) فأخذت الكتابة النبطية تتطور في الحجاز تبعا لحركة التجارة التي تحتاج إلى السرعة والاختصار، وكذلك نتيجة للنهضة الأدبية التي قامت في بلاد الحجاز حتى أصبحت الكتابة النبطية تعرف بالكتابة العربية وذلك في أوائل القرن الخامس الميلادي(٨٦). وهي مقولة لم تقل بها أي من الروايات العربية، ولو كان الخط العربي ولد في الحجاز من خط نبطي أقام

(٨٢) خليل يحي نامي: أصل الخط العربي، ص١٠٢.
(٨٣) المرجع السابق، ص١٠٣.
(٨٤) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٤.
(٨٥) خليل يحي نامي: أصل الخط العربي، ص١٠٤.
(٨٦) المرجع السابق، ص١٠٦.

بينهم فإن هذا لن يغيب عن أذهان الرواة والروايات العديدة التي أجمعت على أن الخط لم يكن أصيلا في الحجاز(٨٧) وإنما دخله من عدة جهات من بينها الشام والحيرة. ويحاول خليل يحيى نامي تأصيل رأيه بالبحث عن دليل على وجود الكتابة النبطية في الحجاز فيقول: هل كان أهل الحجاز يعرفون الكتابة النبطية لتنشأ عندهم الكتابة العربية المتحورة من النبطية؟ ويجيب عن هذا التساؤل بقوله ليس هناك أدلة واضحة. إلا أن وجود الكتابة النبطية على أبواب الحجاز (العلا ومدائن صالح) في القرن الأول الميلادي يدل على أن بلاد الحجاز كانت تعرف هذه الكتابة وتستعملها في شؤونها العمرانية. ويرجح أمرا آخر حين يقول: بل أظن أن النبط عندما قويت شوكتهم وتوغلوا في الحجاز بسطوا سلطانهم المادي والروحي عليها، كما استولوا على دمشق.. وهي أكثر مناعة وقوة(٨٨). والحقيقة أنه قد بالغ في ظنونه وتوقعاته، حيث لا يوجد لدعواه دليل من الواقع، فلم يذكر لدى المؤرخين حتى ولو بالإشارة أن الأنباط قد بسطوا نفوذهم على الحجاز. وفي محاولة من يحيى خليل نامي لتأكيد رأيه بتطور الخط العربي من الخط النبطي في الحجاز يحاول البحث عن تفسير لتلك الروايات العربية التي تشير إلى دور الحيرة في تطوير الخط العربي بقوله: «لا يوجد في هذه الأنحاء من المدن القديمة ما يضارع الحيرة في الحضارة والعمران خصوصا في عهد المناذرة التي تفيض بأخباره المصادر العربية القديمة، فقال العلماء بأن الخط العربي قد نشأ في الحيرة ومنها انتقل إلى البلاد العربية الأخرى»(٨٩)، وهو تفسير يمكن قبوله لو أن نظريته في نشأة الخط في مكة قد استقامت له، لكنها بقيت وجهة نظر يشوبها كثير مما يضعفها. ويبقى أن نتساءل عن زمن هذا الانتقال الذي تم للخط العربي إلى الحجاز، وهو تساؤل لا نجد له جوابا محددا حيث لا تبين المصادر العربية عن شيء من ذلك، لكنها تشير إلى أشخاص قاموا بنقل الكتابة، وهم أشخاص

---

(٨٧) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٥٢.

(٨٨) خليل يحي نامي: أصل الخط العربي، ص١٠٥.

(٨٩) المرجع السابق، ص١٠٣.

معروفون بأسمائهم عاشوا في الفترة القريبة من الإسلام حيث تشير الروايات العربية إلى أن الذي نقل الكتابة من الأنبار هو بشر بن عبدالملك، أخو الأكيدر بن عبدالملك الكندي صاحب دومة الجندل الذي حقن الرسول دمه عندما غزاها المسلمون وصالحه على الجزية. وكذلك فإن سفيان وحربا وأبا قيس هم من مشهوري رجال مكة وهذا مما يشير إلى أن انتقال الكتابة إلى الحجاز قد تم قبل الإسلام بجيل أو جيلين(٩٠).

ويرى إبراهيم جمعة أن رحلة الخط العربي تمت بين منتصف القرن الثالث الميلادي ونهاية القرن السادس وهو الوقت الذي تم فيه تحول الخط العربي من صورته النبطية البحتة إلى صورته العربية المعروفة(٩١). وهي رحلة واكبتها بلا شك ملامح تطويرية في سمات الحروف بتحديدها، والتدقيق في رسمها بإحكام كتابتها، ولم يرد في الروايات العربية المتأخرة قبل الإسلام ما يشير إلى سمات تطويرية قام بها أهل الحجاز مما يدل على أنه عندما وصل إلى الحجاز كان قد اكتملت صورته العربية الأولى، وهذا يجعلنا نرجح القول بأنه وصل إلى الحجاز في بداية القرن السادس الميلادي خاصة وأنه قد وصلنا نقش عربي كامل وهو نقش أسيس. في الثلث الأول من هذا القرن (٥٢٨م).

---

(٩٠) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٥٥.

(٩١) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص١٣.

(٢)

الكتابة العربية بعد البعثة النبوية

نزعت من العرب قبل الإسلام كل فضيلة ثقافية، فاتهموا بجهلهم وعدم معرفتهم للكتابة، وكان للأقدمين في رواياتهم نصيب وافر من هذه الاتهامات. ولعل وصف عصر ما قبل الإسلام بالعصر الجاهلي كان له نصيب وافر في إضفاء كل منقصة لأهل ذلك العصر، وإن كانت في غير سلامة المعتقد الديني. وجاء المحدثون فتابعوهم في ذلك في الغالب، على أن التسليم بهذا القول على علاته أمر غير مقبول وإن كان بيانه ليس هذا مكانه، لكن ما يهمنا الإشارة إليه هنا، أن أهل العصر الجاهلي لم يكونوا ـ كلهم ـ أميين لا يعرفون الكتابة أو القراءة، أو أن النادر منهم من كان يعرف القراءة أو الكتابة، ذلك أن اتصالهم بجيرانهم العرب الأنباط في الشمال قد نقل إليهم نظاما كتابيا وقرائيا منذ بداية القرن السادس الميلادي ـ كما ذكرنا سابقا ـ. وفي ظروف ثقافية كهذه لا يمكن أن يعيش هذا النظام الكتابي بدون استعمال، إذ إن مجيئه للحجاز كان بسبب الحاجة إليه في الأمور المعاشية والاقتصادية، وهذه الحاجة ستؤدي به بلا شك إلى انتشار استعماله بين عرب الحجاز، وإن لم يكن انتشارا واسعا، لكنه بدرجة تكفي لأن ننفي ما قيل من ندرة أو انعدام للكتابة بينهم «ويشير من جانب آخر إلى أن الكتابة العربية بذلك الاستخدام الواسع لا بد أنها قد أخذت شكلا أقرب إلى الاطراد وتوحيد القواعد»[٩٢]. كما نجد كثيرا من الروايات والأخبار تشير إلى معرفة العرب في الجاهلية للكتابة مثل ورقة بن نوفل ومعرفته للكتابة العربية والعبرانية، ويذكر النديم أنه كان في خزانة المأمون كتاب بخط عبدالمطلب بن هشام في جلد أدم[٩٣]. وإذا كان هذا الحال في وسط الجزيرة، فإن الأمر في الأطراف الشمالية للجزيرة أكثر وضوحا حيث

(٩٢) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٢٨.

(٩٣) النديم: الفهرست، ص٨.

تكثر الروايات التي تؤكد استخدام الكتابة على نطاق أوسع، إذ تذكر الروايات أن حمادا جد عدي بن زيد العبادي الشاعر (ت ٥٩٠م) كتب للنعمان الأكبر، وأنه كان يكتب بالعربية لملك فارس بل إن أسرة زيد بن عدي قد اتخذت الكتابة وسيلة لارتقاء المجد، ودخول قصور الأكاسرة والمناذرة من أوسع الأبواب(٩٤)، حيث مارس أبناؤها الكتابة العربية في البلاط الفارسي. وقصة الشاعرين المتلمس وطرفة اللذين قدما على عمرو بن هند ملك الحيرة يلتمسان معروفه، فكتب لهما كتابين لعامله في البحرين تضمنا أمرا بقتلهما فاستراب المتلمس في الكتاب فدفع صحيفته إلى غلام من غلمان الحيرة، أطلعه على مضمونه فنجا وأبى طرفة فهلك(٩٥). فتدل هذه القصة وغيرها على مدى شيوع الكتابة في الحيرة. وفي أخبار الفتح الإسلامي أن خالد بن الوليد رأى أهل الأنبار يكتبون بالعربية ويتعلمونها(٩٦). وكذلك قيام الصحابة بكتابة الوحي والكتابة للرسول ﷺ في أعمال الحكومة الإسلامية الوليدة، مما يدل على أن هؤلاء الصحابة وغيرهم قد أتقنوا الكتابة في الجاهلية، وهذا كله يشير إلى أن تعلم القراءة والكتابة كان موجوداً في الحجاز قبل البعثة بوقت طويل، وإلا ما استطاعت أن تقوم بهذه النهضة الفكرية والحضارية التي جاءت مع الإسلام. والمتابع للآيات الكريمة التي تذكر الكتابة والقراءة يدرك أن هذه الآيات لم تنزل في أقوام لا يقرؤون ولا يكتبون، ولكنها نزلت في قوم فيهم القارئ والكاتب وفيهم الأمي، فهي خاطبتهم على قدر عقولهم وما يفهمون. على أننا نجد من علماء العربية من حاكم مقولة جهل العرب قبل الإسلام بالقراءة والكتابة محاكمة متأنية فنجد ابن فارس يقول(٩٧): «فإنا لم نزعم أن العرب كلها مدرا ووبرا قد عرفوا الكتابة كلها والحروف أجمع، وما العرب في قديم الزمان إلا كنحن اليوم: «فما كل يعرف الكتابة والخط ويقرأ». وقد أصاب ابن فارس في حكمه هذا وهو ما تؤكده كثير من الدلائل العقلية.

---

(٩٤) محمد علي الهاشمي: عدي بن زيد العبادي الشاعر المبتكر، ص٣٠.

(٩٥) الأنباري، أبو بكر محمد بن قاسم: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص١٢٣، ١٢٤.

(٩٦) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٢٦.

(٩٧) ابن فارس: الصاحبي، ص١٣.

أ) أثر البعثة النبوية في الكتابة

كان لبزوغ نور الإسلام الأثر الأكبر في تحول الحياة العربية في جميع جوانبها، فتحول العرب من عصر كان فيه انتشار القراءة والكتابة محدودا ومقصورا على بعض الفئات، إلى عصر يؤمر فيه أبناؤه جميعا بدون استثناء بطلب العلم والتزود بوسائل تحصيله من قراءة وكتابة. والآيات القرآنية التي نزل بها الوحي على رسول الله تشير إلى هذه النقلة النوعية في المفاهيم والأفكار حول القراءة والكتابة، حيث جاء القسم الإلهي بالقلم وما يسطره **﴿ن، والقلم وما يسطرون﴾** (القلم: ١). كما جاء الأمر الإلهي بالقراءة **﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق﴾** (العلق: ١). وقوله تعالى: **﴿اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم﴾** (العلق:٤). فجاءت الآية مسندة إلى الذات الإلهية التعليم بالقلم. وتوالت الآيات تشير إلى الكتابة وعظم شأنها، تارة بالأمر والتصريح وتارة بالإشارة والتلميح **﴿يا أيها الذين آمنوا إذا تداينتم بدين إلى أجل مسمى فاكتبوه﴾** (البقرة: ٢٨٢). **﴿وكتبنا في الألواح من كل شيء﴾** (الأعراف: ١٤٥). **﴿ولقد كتبنا في الزبور من بعد الذكر أن الأرض يرثها عبادي الصالحون﴾** (الأنبياء: ١٠٥). **﴿اذهب بكتابي هذا فألقه إليهم.. قالت يا أيها الملأ إني ألقي إلي كتاب كريم﴾** (النمل: ٢٨). فكانت هذه الآيات الكريمة جذوة حية حركت النفوس وأشاعت فيمن لم يتعلم، أهمية القراءة والكتابة، لذلك فإننا لا نشك في أن هذه الآيات وغيرها من أوامر الدين الجديد كانت باعثا حثيثا للعرب في الأخذ بأسباب الكتابة، مما أدى إلى تطوير متسارع للحروف بسبب استعمالها الواسع بين المسلمين. والذي سيؤدي بلا شك إلى ترسيخ كثير من الأشكال بعد تهذيبها بسبب كثرة الاستعمال وتداولها بين الكتبة. وقد اتخذ الرسول ﷺ له كاتبا بعد هجرته. وكان أول من كتب للرسول في المدينة بعد هجرته أبي بن كعب، وكان يكتب رسائل الرسول أيضًا، وهو أول من كتب في آخر الكتاب: وكتب فلان. وكانت الدولة الإسلامية الوليدة بقيادة الرسول ﷺ تزداد حاجتها إلى التدوين يوما بعد يوم مما أدى إلى اتخاذ الرسول ﷺ لنفسه بضعة كتاب منهم: علي بن أبي طالب، وعثمان بن عفان، وعمر بن الخطاب، وأبو بكر،

وأبي بن كعب، وزيد بن ثابت، وخالد بن سعيد بن العاص، ومعاوية بن أبي سفيان وحنظلة بن الربيع، ويزيد بن أبي سفيان، وزيد بن ثابت، وكان زيد من ألزم الناس لذلك، ثم تلاه معاوية بعد الفتح فكانا ملازمين الكتابة بين يدي الرسول في الوحي وغير ذلك، لا عمل لهما غير ذلك[٩٨]. ونتيجة لاتساع أعمال الدولة فقد تخصص كتبة الرسول ﷺ في أعمالهم، فأصبح كل كاتب معنيا بنوع معين من شؤون الدولة الكتابية حتى إن الجهشياري يذكر أن علي بن أبي طالب وعثمان بن عفان كانا يكتبان الوحي، وكان المغيرة بن شعبة والحثين بن نمير يكتبان ما بين الناس، وكان زيد بن ثابت يكتب إلى الملوك مع ما كان يكتبه من الوحي. وروي أن معيقيب بن أبي فاطمة حليف بني أسد كان يكتب مغانم رسول الله ﷺ. وكان حنظلة بن الربيع بن المرقع بن صيفي خليفة كل كاتب من كتاب النبي إذا غاب عن عمله، فغلب عليه اسم الكاتب[٩٩].

كانت الدعوة المحمدية منذ أول عهد البعثة رسالة إلى العالم كافة وإلى شعوب الأرض عربها وعجمها، ولهذا كان نشر الإسلام وتعاليمه هدفا للرسول الكريم فكانت الحملات العسكرية لأطراف جزيرة العرب، وكانت الوفود والبعثات، كما كانت الرسائل من الرسول ﷺ إلى ملوك الأرض وقد جاء في كتب التاريخ الإسلامي ما يشير إلى أن الرسول ﷺ قد أرسل عددا من الرسائل إلى ملوك وأمراء البلدان المجاورة يدعوهم إلى الإسلام ومن تلك الرسائل التي قيل إن وثائقها الأصلية قد وصلتنا، كتابه للنجاشي ملك الحبشة والمقوقس حاكم الإسكندرية وكسرى ملك فارس. ولقد ساعد الرسول ﷺ على نشر الكتابة وتعليمها. فبعد غزوة بدر مثلا وافق على إطلاق كل أسير لقاء تعليمه الكتابة والقراءة لصبيان المسلمين[١٠٠]، وهكذا نجد أن البعثة النبوية وإشراق شمس الإسلام في جزيرة العرب قد أدى إلى عناية كبيرة غير معهودة

---

(٩٨) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص٢٣.

(٩٩) الجهشياري: الوزراء والكتاب، ص١٢-١٣.

(١٠٠) أحمد بن حنبل: مسند الإمام أحمد الحديث، ج١، ص٢٤٧، الحديث رقم ٢٢١٦، و ج٥، ص٣١٥، حديث رقم ٢٢٧٤١.

عند العرب بأمور الكتابة والتدوين، مما عمل على نشرها بين أوساط المسلمين الذين تتزايد أعدادهم، وبالتالي أدى إلى تطوير متتابع لأشكال الحروف وطرائق رسمها.

ب) نقوش وكتابات ما بعد البعثة

نتيجة لهذه النهضة الحضارية التي واكبت البعثة المحمدية، وانتشار الإسلام في جزيرة العرب، وخروج الفاتحين من المسلمين إلى شمال الجزيرة، زاد استعمال الكتابة في شؤون الدولة والحياة الاجتماعية والمعاشية وهذا أدى إلى كثرة المكتوب في تلك الفترة حتى بلغ ما أحصي ٢٤٦ كتابا ورسالة ترجع إلى العصر النبوي(١٠١) وبالتالي كثرة ما أثر عن تلك الفترة من نماذج كتابية ونقوش حجرية، وإن لم تصلنا؛ نتيجة وجود عوامل بيئية حالت بيننا وبين وثائق لتلك الفترة.

وفي محاولة لمعرفة الخصائص العامة لتلك الكتابات في تلك الفترة فإننا نشير إلى بعض النماذج الكتابية التي كتبت في عهد الرسول ﷺ والخلفاء الراشدين رضوان الله عليهم، على أنها تمثل السمات الكتابية لتلك الفترة:

أولاً : رسائل الرسول ﷺ

كثرت الكتب التي كتبها الرسول ﷺ إلى ملوك وأمراء العرب والأمم المجاورة للجزيرة العربية يدعوهم فيها إلى الإسلام، حتى بلغت مائة وعشرة كتب(١٠٢) وقد اشتهر من هذه الكتب أربعة منها وصلت نصوصها إلينا وتناقلتها المصادر التي تؤرخ للفترة النبوية. كما وصلتنا على فترات الوثائق الأصلية لتلك الكتب وإن كان مشكوك في أصالتها. وكان الرسول ﷺ قد أرسلها إلى المنذر بن ساوي أمير البحرين، والنجاشي ملك الحبشة وكسرى ملك الفرس والمقوقس عظيم مصر. وهي رسائل وجهها الرسول ﷺ إلى هؤلاء الملوك يدعوهم فيها إلى الإسلام ويمكننا ذكر أبرز سمات هذه الوثائق في الآتي:

---

(١٠١) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٦٠.

(١٠٢) المرجع السابق، ص٦٠.

١ ـ أن هذه الرسائل كتبت على الرق، وقد تعرضت إلى التلف والتمزق، وربما تلفت بعض كلماتها.

٢ ـ وجود الأخطاء الإملائية والنحوية في نصوصها. وهو مما زاد في شكوك الباحثين في أصالتها وصحة نسبتها.

٣ ـ أن أشكال الحروف التي كتبت بها الرسائل متطورة عن الأشكال المعهودة في الجاهلية وصدر الإسلام فهي تشبه كتابات العصر الأموي أو العصر العباسي.

٤ ـ أن الوثائق قد شابها شيء من التحبير لبعض كلماتها من بعض المتأخرين مثل رسالة المنذر بن ساوي أمير البحرين.

٥ ـ أن بعض هذه الوثائق تختلف في نصها عما جاء في المدونات التاريخية.

٦ ـ تخلو بعض هذه الرسائل من البسملة ومن ختم الرسول ﷺ المتوقع وجوده على مثل هذه الوثائق.

٧ ـ أن هذه الوثائق في أغلبها قد أثبتت ألف المد في كثير من الكلمات مثل كلمة كتاب وسلام، مع أن الثابت أن من أبرز أساليب الرسم في ذلك العهد عدم إثبات هذه الألف، وهو من الملامح النبطية التي بقيت في النظام الكتابي العربي أمدا طويلا. نتيجة لكل هذه الشبهات فقد وقف المستشرقون أمام رسائل الرسول ﷺ فأنكروها أو زعموا أنها مزيفة، ويرى الدكتور صلاح الدين المنجد أن بعضا من هذه الرسائل التي وصلتنا صحيحة(١٠٣)، أما الدكتور محمد حميد الله فقد تحدث مفصلا عن بعض اعتراضات المستشرقين مبينا صحة هذه الرسائل وأصالتها وفندها جميعا، لكنه لم يقطع بصحتها بل اكتفى برد الشبهات(١٠٤).

---

(١٠٣) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص٣٢.

(١٠٤) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٦٦، ولمزيد عن هذه الرسائل ونصوصها وصور لها ودراسة لحروفها انظر: سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٧٨-٨٨. ود. عبدالعزيز حميد صالح وزميلاه: الخط العربي، ص٤٢-٤٨. ود. يحي وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص٤٣-٤٧.

ثانياً: النقوش الحجرية

كشفت مجموعة من النقوش المكتوبة بالخط العربي على الأحجار، وتشمل نقوشا تذكارية وأخرى شواهد قبور. ونذكر منها: نقش قبر عبدالرحمن بن خيرالحجري (وقرئ الحجازي) وهو شاهد قبر مؤرخ سنة ٣١هـ، وقد اكتشفه حسن الهواري في ظاهر الفسطاط، ويعد هذا الشاهد أقدم كتابة حجرية إسلامية، والخط فيه قريب في شكله من خطوط زبد وحران، وتظهر فيه بوضوح الآثار النبطية حيث تحذف ألف المد المتوسطة في مثل الكتاب وجمادى وثلاثين حيث كتبت (كتب) و(جمدى) و(ثلثين) وكذلك كتابة التاء المربوطة تاء مبسوطة في كلمة سنة، حيث كتبت (سنت) لكن كلمة رحمة كتبت بالتاء المربوطة(١٠٥). وقد اتفق الباحثون على قراءة كلمات هذا النقش، عدا كلمتين أو ثلاثا، وقد جاء حرف الحاء والجيم والخاء ذا شكل نبطي. وكذلك الدال والذال والكاف، وبالمثل جاء حرفا العين والغين غير مقنطرين، وهي الصورة النبطية لها. وجاءت الياء الراجعة مرة بشكلها العربي، وأخرى بشكلها الراجع وهو الصورة النبطية لها(١٠٦). وتذكر المصادر نقشا آخر هو شاهد قبر عروة بن ثابت، وقيل أنه اكتشف على حائط كنيسة في قبرص مؤرخ سنة ٢٩هـ بعد الفتح الإسلامي لتلك الجزيرة بسنة لكن المصادر لم تشر إلى تفاصيل له ولم تقم بقراءته(١٠٧). وتوجد مجموعة من النقوش العربية المبكرة مكتوبة على جبل سلع، بجوار المدينة المنورة، كشفها محمد حميدالله، رجح أنها ترجع إلى أوائل الإسلام ويعتقد أنها من أيام غزوة الخندق في السنة الخامسة للهجرة وهي عبارة عن ثلاثة نقوش غير مؤرخة(١٠٨) ويرى بعض الباحثين أنها ربما

---

(١٠٥) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٠٩، واللوح رقم ١٣ من الكتاب، وكذلك انظر د. يحيى وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص٥٣.

(١٠٦) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص١٦٥.

(١٠٧) د. يحيى وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص٥٢ وانظر: د. غانم قدوري الحمد: موازنة بين رسم المصحف والنقوش العربية القديمة، مجلة المورد، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ص٣٧-٣٨.

(١٠٨) د. يحيى وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص٤٧-٥٠.

كتبت بعد هذا التاريخ لاختلاف خطوطها، ويعتقد أنها قد كتبت من قبل أكثر من كاتب[١٠٩] لأسباب منها أنها قد ظهرت فيها الليونة بشكل واضح، مع أن الخط اللين لم يستعمل في الكتابات التذكارية إلا منذ القرن الخامس كما اختفت أكثر التأثيرات النبطية منها، وهناك اختلاف بين أشكال الحروف فيها عما عرف من أشكالها في النصوص المبكرة، كما لا يوجد لها مثيل آخر في تطورها[١١٠].

ثالثًا : البرديات

البردي هو ورق الكتابة في ذلك العهد وبالذات لدى أهل مصر. وقد وجد من تلك الفترة برديتان كلتاهما من زمن عمر بن الخطاب ومؤرختان سنة ٢٢هـ، إلا أن الأولى قصيرة وناقصة، أما الثانية فهي الأشهر وهي طويلة وكاملة وهي مكتوبة بالخط الإغريقي والخط العربي وتمثل وصلا بتسلم شاة، والجزء الإغريقي منها ترجمة للأصل العربي وتظهر في هذه البردية جميع الحروف العربية بأشكالها المختلفة، وتميل إلى الليونة بصورة واضحة، وهي من الوثائق المقطوع بأصالتها. كما أنها وثيقة مهمة تصور مرحلة مبكرة من مراحل الخط العربي، وتظهر فيها ملامح تطويرية واضحة مثل الميل إلى الليونة، لكن الأهم من ذلك كله وجود بعض الإعجام على بعض حروفها حيث ظهر النقط على حرف النون والشين والزاي والذال والخاء[١١١].

رابعًا : المسكوكات

استعملت الدولة الإسلامية في العهد النبوي، وعهد الخلفاء الراشدين النقود الفضية الساسانية، لكنها منذ زمن الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه بدأت تأخذ بعض السمات العربية التي من أبرزها احتوائها بعض الكلمات العربية كالبسملة وكلمة بركة ومحمد، وازدادت مساحة الخط

(١٠٩) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٩٧.

(١١٠) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، هامش ص١٦٠.

(١١١) د. يحيى وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص٥٠-٥١.

العربي فيها حتى عربت تعريبا كاملا في عهد الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان (٦٥ ـ ٨٦هـ) ولهذا فإن هذه المسكوكات تعد مصدرا مهما يسجل تطور الخط العربي على مدى العصور ومن ثم فقد اعتنى بها الأثريون ودارسو الخط لما تحويه من توثيق رسمي للتراث الخطي «على الرغم من أن تطور الخط على المسكوكات أبطأ من بقية الفنون الأخرى وربما يكون السبب هو صغر المساحة للمسكوكة والكتابة المقلوبة والغائرة على قالب السك»(١١٢). وأقدم ما وصل من المسكوكات التي تحمل مأثورات عربية يعود إلى سنة ٢٠هـ، فقد وصلنا درهمان من عهد الخليفة عمر رضي الله عنه يحمل عبارة (بسم الله). ومن زمن عثمان بن عفان رضي الله عنه وصل عدة دراهم نقشت عليها كلمة (بركة)، أو كلمة (جيد) أو (بسم الله). وفي زمن علي بن أبي طالب رضي الله عنه وصلت ثلاثة دراهم نقشت على أحدها (ربي) والثاني (محمد) والثالث (بسم الله)(١١٣).

ومن الوثائق التي تتنسب إلى تلك الفترة مجموعة من المصاحف التي تنسب إلى الخليفة عثمان بن عفان موزعة ومنتشرة في كثير من المساجد الأثرية والمتاحف، ولكن الباحثين يستبعدون صحة هذه النسبة.

ج) كتابة المصحف العثماني:

لقد كان للبعثة المحمدية الأثر البين في الاستعمال الواسع للكتابة العربية، نظرا لأوامر الإسلام الصريحة بضرورة التوثيق للعهود والبيوع، وما تضمنه الوحي الإلهي من نصوص تشعر بأهمية الكتابة وأدواتها. فضلا عن حاجات الدولة الإسلامية الوليدة التي كان لها مراسلات واسعة مع حكام وملوك الدول المجاورة. وهذا كله يقتضي توسعا في المجالات الكتابية وزيادة في عدد الكتبة، وكثرة المتعلمين للقراءة والكتابة. ورغم هذه النقلة الكبيرة في تعدد مجالات الكتابة واستعمالها الواسع، وهو أمر لم تعهده الكتابة العربية في عصور مضت، فإن هذه الاستعمالات على أهميتها كانت مجرد تهيئة لها، لما يراد لها القيام به

---

(١١٢) د. ناهض عبدالرزاق دفتر: تطور الخط العربي على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسي، مجلة المورد، م ١٥، ع٤، ص٤٧-٤٨.

(١١٣) د. يحيى وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص٥٤.

من عمل ضخم، تمثل في تدوين أكبر نص عربي آنذاك، حيث كان عليها أن تقوم بالتسجيل الكتابي للقرآن الكريم، مما تحتاج فيه إلى إخراج مكنوناتها الكامنة فيها؛ لتدون به ألفاظ العربية في صيغها واستعمالاتها المختلفة، ولتثبت قدرتها على الصمود والبقاء. وعلى الرغم من أن ما وصلنا من صحائف ورقوق عليها القرآن الكريم في تلك الفترة مشكوك في أصالته، إلا أن القرآن برسمه الذي وصلنا صورة صادقة لما كتب عليه في تلك الفترة، لهذا فإنه يشكل وثيقة مهمة تصور حالة الكتابة إبان نزول الوحي وحتى الجمع العثماني له، بل هو أهم وثيقة تسجل صورة الرسم الكتابي للعربية إبان نزول الوحي.

نزل القرآن الكريم على الرسول ﷺ، وكانت طريقة التلقي المثلى بين الصحابة هي المشافهة والحفظ(١١٤)، لكن الرسول ﷺ كان حريصا على تدوين ما ينزل من القرآن حتى أنه نهى عن تدوين غير القرآن خوفا من أن يختلط به شيء ليس منه، فقد روي عنه قوله «لا تكتبوا عني شيئا سوى القرآن فمن كتب عني شيئا سوى القرآن فليمحه»(١١٥). وقد بلغ كتاب النبي ثلاثة وأربعين كاتبا، ولعل من أشهرهم الخلفاء الراشدين وأبي بن كعب وزيد بن ثابت، ومعاوية ابن أبي سفيان، وعبدالله بن سعد بن أبي السرح وحنظلة بن الربيع الأسيدي رضوان الله عليهم. وكان ألزمهم بذلك وأخصهم به زيد بن ثابت ومعاوية ابن أبي سفيان(١١٦). وقد اهتم الرسول بتدوين الوحي عند نزوله، فيروى عن زيد ابن ثابت رضي الله عنه أنه قال: كنت جار الرسول ﷺ فكان إذا نزل الوحي أرسل إلي فكتبت الوحي(١١٧). فكان الرسول ﷺ حريصا على كتابة القرآن عقب نزوله. وكان له كتاب، يكتبون - بين يديه، وبأمره، وإقراره، وكانوا - على ما اعتاد العرب - يكتبون في اللخاف والعسب والأكتاف، والرقاع، والأقتاب وقطع الأديم(١١٨).

---

(١١٤) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٩.

(١١٥) أبو بكر عبدالله السجستاني: كتاب المصاحف، ص٩.

(١١٦) الزبيدي: حكمة الإشراق إلى كتاب الأفاق، ص٧١-٧٩.

(١١٧) أبو بكر عبدالله السجستاني: كتاب المصاحف، ص٧.

(١١٨) لبيب السعيد: الجمع الصوتي الأول للقرآن الكريم، ص٣٨-٣٩.

وقد نص العلماء على أن القرآن كله كتب على عهد الرسول ﷺ، لكنه غير مجموع في موضع واحد ولا مرتب السور[119]. وإذا كانت هناك بعض الروايات تشير إلى أن الرسول كان يتدخل في طريقة الكتابة وأشكال الحروف[120] إلا أن هذا يتنافى مع ما هو ثابت من أمية الرسول، لهذا فإننا نرى أن الرسول ﷺ ترك الكتاب وشأنهم في كتابة القرآن، حسب ما تعارفوا عليه من قواعد كتابية آنذاك، حتى أتموا كتابته كاملا في عهده وتحت إشرافه، حيث كان ينصب توجيهه لهم على تحديد موضع الآيات[121]. وعندما لحق الرسول ﷺ بالرفيق الأعلى كان القرآن قد كتب بكامله، ولكنه كان مفرقا بين وسائط كتابية متعددة. ولما تولى أبو بكر الصديق رضي الله عنه الخلافة، وانتشرت الفتوحات ارتد بعض العرب، فتصدى لهم أبو بكر الصديق فيما سمي بحروب الردة، مما أدى إلى موت كثير من الصحابة رضوان الله عليهم، فاستشهد كثير من القراء فيهم يوم اليمامة. فأشار عمر على أبي بكر بجمع القرآن، وألح في مراجعته حتى شرح الله صدر أبي بكر لهذا العمل، فكلف بهذه المهمة زيد بن ثابت، كاتب الوحي الذي أشفق على نفسه من عظم المهمة، إلى أن قبل بها بعد أن أقنعه أبو بكر بأهمية هذا الجمع. يقول زيد: «فتتبعت القرآن أجمعه من الرقاع والسعف واللخاف وصدور الرجال، ووجدت آخر سورة التوبة عند ذي الشهادتين الأنصاري. وكان رسول الله ﷺ جعل شهادته كشهادة رجلين، لم نجدها مع غيره: ﴿**لقد جاءكم رسول من أنفسكم**﴾ (التوبة: ١٢٨) إلى آخر السورة[122] ولم يتضمن أمر أبي بكر غير مطلق الكتابة، فليس فيه أي إشارة إلى كيفية رسم الكلمات، وإنما اكتفى بقوله «اكتباه» ، أي في ضوء ما يتعارف عليه الناس[123] «فطبيعة هذا الجمع هو نقل لما كان مكتوبا

(١١٩) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٩٩.

(١٢٠) الزبيدي: حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق، ص٣٢.

(١٢١) د. زيد عمر مصطفى: رسم المصحف بين التحرز والتحرر، مجلة الدارة، ع٣، السنة العشرون، ص٧٤.

(١٢٢) أبو محمد مكي بن أبي طالب القيسي: كتاب الإبانة عن معاني القراءات، ص٤٥.

(١٢٣) د. زيد عمر مصطفى: رسم المصحف بين التحرز والتحرر، مجلة الدارة، ع٣، السنة العشرون، ص٧٤.

في حياة الرسول ﷺ حيث أصبح مجموعا في مكان واحد، مرتب السور والآيات، وهو ما أطلق عليه «المصحف»[(١٢٤)].

وقد استغرق إنجاز هذا العمل ما يقرب من سنة، فقد كانت فترة الجمع بين غزوة اليمامة التي وقعت في الأشهر الأخيرة من السنة الحادية عشرة، أو الأشهر الأولى من السنة الثانية عشرة وبين وفاة الصديق رضي الله عنه التي كانت في جمادى الآخرة سنة ثلاث عشرة للهجرة، وقد اكتمل الجمع قبل وفاة الصديق، إذ الروايات تشير إلى أن الصحف أودعت عنده بقية حياته[(١٢٥)] ثم انتقلت إلى الخليفة عمر رضي الله عنه ثم عند أم المؤمنين حفصة بنت عمر بعد وفاة أبيها. وقد انتشر القرآن مع الصحابة في الأمصار يقرؤونه حسب ما سمعوه من الرسول ﷺ، ثم مع جيوش الفتوح عندما خرج الصحابة مجاهدين، حيث انتشروا في الأرض بعيدا عن منزل الوحي، يلقنون الناس القرآن على النحو الذي تلقوه من النبي، فوقعت بينهم اختلافات يسيرة «فقرأوا بألفاظ مختلفة في السمع، والمعنى واحد ﴿نحو جُذوة جِذوة وجَذوة﴾ (القصص: ٢٩). ﴿وقرأوا بألفاظ مختلفة في السمع والمعنى، نحو يسيركم، وينشركم﴾ (يونس: ٢٢)...» وكان «قد تعارف بينهم، من عهد النبي ﷺ، ترك الإنكار على من خالفت قراءته قراءة الآخر»[(١٢٦)]. فاختلفت قراءة أهل الأمصار على نحو ما اختلفت قراءة الصحابة الذين علموهم[(١٢٧)]. وإذا كان ذلك الاختلاف صحيحا، إذ هو عبارة عن قراءات سمعها الصحابة من الرسول، فإن هناك من قرأ من المسلمين في الأمصار بخلاف ما نزل على رسول الله؛ نظرا لبعدهم عمن يصحح لهم قراءتهم من الصحابة، وعدم وجود مرجع ثبت يعودون إليه في اختلافهم. وقد أدت قراءتهم بلغاتهم إلى تخطئة بعضهم بعضا. وهذا ما يؤدي إلى اختلاف الأمة وتشتت أمرها، فرأى عثمان بن عفان رضي الله عنه أن الأمر يحتاج إلى وقفة حازمة مخلصة، فما كان منه إلا أن نسخ تلك الصحف

---

(١٢٤) د. شعبان محمد إسماعيل: رسم المصحف وضبطه بين التوقيف والاصطلاح، ص١٢.

(١٢٥) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص١٠٥-١٠٦.

(١٢٦) أبو محمد مكي بن أبي طالب القيسي: كتاب الإبانة عن معاني القراءات، ص٣٥.

(١٢٧) المرجع السابق، ص٣٧.

في مصحف واحد مقتصرا من اللغات على لغة قريش إذ هي أرجحها(١٢٨). ويروي لنا البخاري في صحيحه خطوات كتابة المصحف قائلا(١٢٩) «إن حذيفة ابن اليمان قدم على عثمان، وكان يغازي أهل الشام في فتح إرمينية وأذربيجان مع أهل العراق فأفزع حذيفة اختلافهم في القراءة فقال حذيفة لعثمان يا أمير المؤمنين أدرك هذه الأمة قبل أن يختلفوا في الكتاب اختلاف اليهود والنصارى فأرسل عثمان إلى حفصة أن أرسلي إلينا بالصحف ننسخها في المصاحف ثم نردها إليك، فأرسلت بها حفصة إلى عثمان، فأمر زيد بن ثابت وعبدالله ابن الزبير وسعيد بن العاص وعبدالرحمن بن الحارث بن هشام فنسخوها في المصاحف، وقال عثمان للرهط القرشيين الثلاثة إذا اختلفتم أنتم وزيد ابن ثابت في شيء من القرآن فاكتبوه بلسان قريش، فإنما نزل بلسانهم ففعلوا حتى إذا نسخوا الصحف في المصاحف رد عثمان الصحف إلى حفصة، وأرسل إلى كل أفق بمصحف مما نسخوا، وأمر بما سواه من القرآن في كل صحيفة أو مصحف أن يحرق. وبلا شك فإن الصحابة من كتبة القرآن الكريم ـ وهم ما هم فيه من الفضل والحرص على كتاب الله من أن يمسه أي تغيير مهما كان طفيفا ـ قد اعتنوا بكتابته في المصحف، ودققوا في صور الكلمات حتى تكون دقيقة بقدر ما كانت تسمح به قواعد الإملاء المستخدم في زمانهم(١٣٠). ووجه عثمان إلى كل مصر مصحفا وحرق ما عدا ذلك من المصاحف، فعند ذلك اجتمع الناس في الأمصار على مصحف عثمان. وقرأ أهل كل مصر من قراءتهم التي كانوا عليها بما وافق خط المصحف، وتركوا من قراءتهم ما خالف خط المصحف»(١٣١). وسمي هذا المصحف بالمصحف الإمام، والظاهر أن اسم الإمام شامل لكل واحد من المصاحف المذكورة لا اسم لواحد بخصوصه(١٣٢).

---

(١٢٨) الهوريني: المطالع النصرية للمطابع العصرية في الأصول الخطية، ص٢١.

(١٢٩) البخاري: صحيح البخاري، كتاب المناقب، باب نزول القرآن بلسان قريش، ج٣، ص١٠٩٠.

(١٣٠) د. غانم قدري حمد: موازنة بين رسم المصحف والنقوش العربية القديمة، مجلة المورد، ع٤، م١٥، ص٤٢.

(١٣١) أبو محمد مكي بن أبي طالب القيسي: كتاب الإبانة عن معاني القراءات، ص٥٠.

(١٣٢) الهوريني: المطالع النصرية للمطابع العصرية في الأصول الخطية، ص٢٣.

وربما تشمل أيضا المصاحف الكبيرة التي كانت توضع في المساجد الجامعة للقراءة أو لنسخ المصاحف منها والتي نسخت من المصاحف العثمانية الأصلية(١٣٣). وأكثر العلماء على أن عثمان رضي الله عنه لما كتب المصاحف جعله على أربع نسخ، وبعث إلى كل ناحية من النواحي بواحدة منهن: فوجه إلى الكوفة إحداهن، وإلى البصرة أخرى، وإلى الشام الثالثة، وأمسك عنده واحدة. وقد قيل إنه جعله سبع نسخ، ووجه من ذلك أيضا نسخة إلى مكة، ونسخة إلى اليمن، ونسخة إلى البحرين. والأول أصح، وعليه الأئمة. كما يقول الداني(١٣٤). وإذا كانت هذه الروايات غير قاطعة في تحديد عدد المصاحف التي أرسلها الخليفة الثالث، فإن تأمل الأسباب التي دفعت إلى توحيد نسخ المصحف يسوغ القول بأن كل الأمصار الإسلامية قد وصلها المصحف الموحد في الترتيب والهجاء، سواء أكان ذلك نسخة مما أنتجته الجماعة التي أوكل إليها الخليفة الثالث ذلك العمل، أم نسخة كتبت من إحدى تلك النسخ(١٣٥).

وحينما أمر رضي الله عنه بحرق القطع والمصاحف فإنه أراد بذلك الوقوف بحزم أمام أي اختلاف يقع سواء أكان ذلك في رسم أم في قراءة. وأطلق المسلمون على هذه المصاحف، المصاحف العثمانية نسبة إلى عثمان بن عفان رضي الله عنه، لا باعتبار أنه نسخها بطريقة تختلف عن الطريقة التي كتبت بها في عهد الرسول ﷺ وعهد أبي بكر رضي الله عنه، وإنما لأنه هو الذي نسخ هذه المصاحف وأرسلها إلى الأمصار فانتشرت، وتلقاها المسلمون بالقبول في مشارق الأرض ومغاربها. وبانتشارها انتشر الرسم الذي كتبت به، وهو الرسم نفسه الذي كتب به في عهد الرسول ثم في عهد أبي بكر. وسمي بالرسم العثماني لأنه رسم عرف في الأمصار الإسلامية من خلال المصاحف العثمانية، وإلا فإن عثمان بن عفان رضي الله عنه لم يبتكر خطا جديدا لكتابة المصاحف، وإنما تبع في ذلك الخط نفسه، الذي كتب به المصحف من

(١٣٣) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص١٩٠.
(١٣٤) أبو عمرو الداني: المقنع، ص١٠.
(١٣٥) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٢٢٤.

قبل[١٣٦]. وبهذا فإن الجمع في عهد أبي بكر كان عبارة عن نقل القرآن وكتابته في مصحف واحد مرتب الآيات، جمعه من اللخاف والعسب والرقاع، وكان سبب الجمع (موت الحفاظ)، وأما جمع عثمان فقد كان عبارة عن نسخ عدة نسخ من المصحف الذي جمع في عهد أبي بكر لترسل إلى الآفاق الإسلامية. وكان سبب الجمع إنما هو (اختلاف القراء) في قراءة القرآن[١٣٧].

١ - منهج كتابة المصحف العثماني

عندما رأى الخليفة الراشد عثمان بن عفان رضي الله عنه ضرورة جمع الناس على مصحف واحد انتدب لهذه المهمة الجليلة زيد بن ثابت رضي الله عنه كاتب الوحي على رأس اللجنة التي أوكلت إليها المهمة، وعلى الرغم من أن زيد بن ثابت كان أكثر الصحابة تأهيلا لهذا العمل الجليل إذ أوكلت له مهمة جمع القرآن في عهد أبي بكر الصديق، إلا أن عثمان رضي الله عنه قد زود هذه اللجنة من الصحابة بخطوط عامة يستنيرون بها في عملهم، فجعل مرجعهم في أي خلاف بينهم لهجة قريش كما يذكر البخاري في حديثه السابق. وقد كان دور اللجنة في هذا العمل محددا بنسخ عدة نسخ من القرآن، فكان عملها محصورا في النسخ، ونقل ما كتب سابقا في عهد أبي بكر ومن قبل في عهد الرسول، لا في إحداث رسوم لكتابة الكلمات أو التعديل فيها، لهذا فإن رسم الكلمات في المصاحف العثمانية يرجع إلى ما كان مرسوما في الصحف التي جمع فيها القرآن في خلافة أبي بكر الصديق رضي الله عنه وهذه ترجع أيضا إلى ما كتب في الرقاع بين يدي النبي ﷺ فرسم المصحف بذلك يمثل الكتابة العربية في عصر ظهور الإسلام وهو يحمل خصائص تلك الكتابة[١٣٨]. وقد بلغ زيد رضي الله عنه درجة عالية من الحرص على سلامة النص القرآني، بحيث جاء هذا العمل دقيقا، في أعلى درجات التوثيق، فقد

---

(١٣٦) د. عبدالحي الفرماوي: رسم المصحف، ص٧٧ وانظر: د. شعبان محمد إسماعيل: رسم المصحف وضبطه بين التوقيف والاصطلاح، ص١٩-٢٠.

(١٣٧) الصابوني، محمد علي: التبيان في علوم القرآن، ص٥٣.

(١٣٨) د. غانم قدري الحمد: موازنة بين رسم المصحف والنقوش العربية القديمة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص٣١.

كان رضي الله عنه لا يكتفي بما وجد مكتوبا في المصحف الذي جمع في عهد أبي بكر فحسب بل إنه اشترط أن يتضافر أمر آخر هو حفظ الصحابة للنص القرآني، ومطابقة ما جاء مكتوبا في مصحف أبي بكر رضي الله عنه. وكان لا يقبل شيئا من المكتوب، حتى يشهد شاهدان عدلان أنه كتب بين يدي رسول الله ﷺ(١٣٩). وقد كان تأكيد عثمان رضي الله عنه بأن يكون مرجع الكتبة لغة قريش، وكذلك حرصه رضي الله عنه على جمع شمل المسلمين، يشير إشارة قاطعة إلى أن كتابة القرآن كانت بمستوى لغوي واحد لا أثر فيه للهجات. ولهذا فإن رخصة الأحرف السبعة لم تكن ذات أثر في تدوين النص القرآني، وليس من المتوقع أن تكون هناك فروق كتابية بين أهل مكة وبين أهل المدينة حتى يمكن القول إن المقصود من ذلك أن يجري الكتبة على مصطلح قريش في الكتابة، خاصة أن القرشيين الثلاثة نشؤوا وتعلموا الكتابة في المدينة ـ كما هو متوقع ـ لكن بحكم نشأتهم في بيوت قرشية كانوا أكثر إدراكا لخصائص لغة قريش التي تشير الرواية إلى أن القرآن ـ عامة ـ نزل بها(١٤٠). وبهذا نستطيع القول إن منهج الكتبة كان يعتمد على كتابة القرآن بالقراءة المشهورة العامة في المدينة ولم يقصدوا قط كتابته على هيئة تحتمل القراءات المختلفة. ولو فرضنا أنهم تعمدوا ذلك لما تيسر لهم بحال، وأنى لهم ذلك والقراءات كثيرة جدا مبناها على النطق والمشافهة وليس على الرسم والكتابة(١٤١).

٢ ـ كيف عبرت كتابة المصحف عن القراءات الأخرى؟

لما كان القرآن كتاب المسلمين جميعهم ويلزم معه تلاوة كل مسلم له، فقد ظهرت مشكلة تفاوت بين العرب في قدرتهم على تحقيق ألفاظ التلاوة بكل خصائصها الصوتية، وقد نشؤوا جل أعمارهم على لهجة عربية أخرى، لهذا

(١٣٩) الصابوني، محمد علي: التبيان في علوم القرآن، ص٥٣.

(١٤٠) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، هامش ص١٤٩.

(١٤١) د. زيد عمر مصطفى: رسم المصحف بين التحرز والتحرر، مجلة الدارة، ع٣، السنة العشرون ص٨٧.

فقد يسر الله سبحانه وتعالى على الناس قراءة كتابهم، بأن رخص لهم قراءته بما يستطيعونه، حسب ما اعتادت عليه ألسنتهم وربت عليه أنفسهم. فقد روي عن الرسول ﷺ بإجماع المسلمين[١٤٢] «إن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف فاقرؤوا ما تيسر منه» فهذا الحديث يبين أن الخلاف في القراءة بين الصحابة كان في حدود ألفاظ التلاوة، وأن الرخصة التي كان يتحدث عنها الحديث لا تتجاوز حدود القراءة. ومن هنا يمكن القول بأن الرخصة الواردة في الحديث ليست شيئا سوى هذه الوجوه المختلفة للتلاوة التي ينقلها القراء جيلا عن جيل، حتى تنتهي إلى الصحابة الذين سمعوها من النبي ﷺ. وهذا لا يعني أنه تم حصر تلك الوجوه في سبع لغات أو وجوه من الخلاف. ويظل معنى الحديث - بعد ذلك - يشير إلى تلك الرخصة التي جاءت تيسيرا وحلا لمشكلة واجهت الجماعة المسلمة، دون تحديد لأبعاد تلك الرخصة[١٤٣]. أما ما يسمى بالقراءات السبع فإنها لم توجد إلا على رأس المائة الرابعة من الهجرة حين اختار الإمام أبوبكر بن مجاهد (ت ٣٢٤هـ) سبعة من أئمة القراءة في الأمصار ووضع كتاب السبعة في القراءات المروية عنهم[١٤٤].

وعندما رويت القراءات عن الصحابة رضوان الله عليهم جميعا، رويت اعتمادا على المشافهة، ولم تعتمد في ذلك على ما دون في المصاحف، حيث قد ثبت وجود قراءات تخالف الرسم. وروايات القراءات عامة قد نقلت بالتواتر عن الرسول ﷺ ومعنى ذلك أن نشأتها أقدم من هذا الخط، وأنه لا عبرة له فيها ولا صلة لها به، فالسماع والمشافهة هما أسباب القراءات[١٤٥]. ويمكننا القول إن حديث الرسول ﷺ عن الأحرف السبعة كان توسيعا إلهيا للمسلمين يعالج مرحلة في حياتهم إبان البعثة، حين كانت الاختلافات النطقية بين القبائل واضحة مما يؤدي إلى تباين في مستويات الأداء الناشئ عن اختلاف الألسن، لكن كتابة القرآن الكريم كانت تتم في حياة النبي ﷺ بطريقة واحدة،

(١٤٢) البخاري: صحيح البخاري، كتابة استتابة المرتدين، باب ما جاء في المتأولين، ج٤، ص٢١٦٥.
(١٤٣) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص١٤٤.
(١٤٤) المرجع السابق، ص١٥١.
(١٤٥) ابن مجاهد: كتاب السبعة في القراءات، تحقيق د. شوقي ضيف، مقدمة المحقق، ص١٢.

وهي القراءة العامة التي كان يقرئها للصحابة دون تثبيت ما تسمح به رخصة الأحرف السبعة من وجوه مختلفة[146]. وكذلك الأمر في جمع الصديق. فجاءت الكتابة على طريقة واحدة موحدة وهي الأساس؛ لأنها أخذت بناء على القراءة العامة التي يقرأ بها المسلمون في المدينة، وبقيت هي القراءة القياسية بمصطلح المحدثين، وأما الاختلافات في القراءات فهو علاج لمشكلات في التباينات اللهجية بين العرب. ولو كان الاختلاف أساسا ما فزع عثمان بن عفان رضي الله عنه عندما سمع اختلاف الناس في قراءتهم وتخطئة بعضهم بعضا.

وأصبح مفهوم الأحرف السبعة لدى العلماء ليس محصورا في عدد معين من القراءات بل إنه يشمل أي عدد من القراءات ما دام قد روي عن الرسول ﷺ «فإنما الأصل الذي يعتمد عليه في هذا أن ما صح سنده، واستقام وجهه في العربية، ووافق لفظه خط المصحف، فهو من السبعة المنصوص عليها، ولو رواه سبعون ألفا مفترقين أو مجتمعين»[147].

وبملاحظة الأسباب التي دفعت إلى توحيد المصاحف في خلافة عثمان نجد أن من المنطقي أن يأتي المصحف العثماني مكتوبا بطريقة واحدة؛ حسما للخلاف الذي نشأ عن اتساع الناس في رخصة الأحرف السبعة وظهور الاختلاف في القراءة. ولما كان كل حرف من الأحرف السبعة غير محدد الأبعاد، وأن تلك الأحرف لا تجد تفسيرها إلا في الوجوه المختلفة للقراءة، فإنه بالإمكان القول إن المصحف العثماني قد كتب على حرف واحد أي على لفظ واحد، فالكتبة حين يرسمون الكلمات لا يريدون إلا تمثيل نطق معين واحد، وبهذا فقط يمكن أن يحقق ذلك العمل أهدافه من جمع الناس على مصحف واحد، موحد الهجاء والقراءة، حيث يتوقع أن المصحف العثماني في عهد نسخه كان يقرأ القراءة التي كتب عليها ورعيت في رسمه، وهي القراءة العامة المشهورة آنذاك[148]. وكانت قراءة أبي بكر وعمر وعثمان وزيد ين ثابت

---

(١٤٦) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص١٤٥.

(١٤٧) مكي بن أبي طالب القيسي: كتاب الإبانة عن معاني القراءات، ص٦٧.

(١٤٨) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص١٤٧، ١٤٨.

والمهاجرين والأنصار واحدة، كانوا يقرؤون القراءة العامة، وهي القراءة التي قرأها رسول الله ﷺ على جبريل مرتين في العام الذي قبض فيه وكان زيد شهد العرضة الأخيرة، وكان يقرئ الناس بها حتى مات[149]. ولكن كيف حوت كتابة المصحف أوجه القراءات التي وصلتنا مع أن الكتابة كما ذكرنا آنفا تنزع إلى التوحد والاتفاق في قراءة القرآن على أسلوب لهجي واحد هو لغة قريش. إن القراءات التي صحت عن الرسول ﷺ «قسم منها يصح أن يقرأ بوجهين، أو عدة وجوه، والرسم يحتمل ذلك كله مثل قوله تعالى: ﴿**قل فيهما إثم كبير ومنافع للناس وإثمهما أكبر من نفعهما....**﴾ (البقرة: ٢١٨) فإنها تقرأ (كبير) كما تقرأ (كثير) والقراءتان صحيحتان ويحتملهما رسم المصحف[150]. وهذا هو الكثير في اختلاف القراءات. وقسم ثان من القراءات، ويكون في الكلمات التي تختلف بالزيادة أو النقصان، ولا يحتملها رسم واحد، وقد حصرها غانم قدروي الحمد في تسعة وثلاثين موضعا لم تختلف فيما بينها إلا بزيادة حرف أو نقصانه، ولم يصل الاختلاف إلى مستوى الكلمة إلا في موضعين هما:

١ - في سورة التوبة الآية رقم ١٠٠ ﴿**تجري من تحتها الأنهار**﴾ حيث تفردت مصاحف أهل مكة بزيادة (من).

٢ - في سورة الحديد، الآية رقم ٢٤، حيث وردت الآية عند أهل المدينة ﴿**إن الله الغني الحميد**﴾ بغير هو. وأهل العراق ﴿**إن الله هو الغني الحميد**﴾[151].

وفي كلا الحالتين تتكون الكلمة فيها من حرفين (هو) و(من). وقد تحدث علماء الرسم والقراءات عن سبب وجود هذه الحروف المختلفة في هجائها وفسروها بقولهم إن عثمان بن عفان رضي الله عنه لما جمع القرآن في المصاحف «وثبت عنده أن هذه الحروف (يعني الحروف المختلف في رسمها) من عند الله عز وجل منزلة ومن رسو ل الله ﷺ مسموعة، وعلم أن جمعها في مصحف واحد على تلك الحال غير متمكن إلا بإعادة الكلمة مرتين، وفي رسم

---

(١٤٩) المرجع السابق، ص١٤٩.

(١٥٠) د. شعبان محمد إسماعيل: رسم المصحف وضبطه بين التوقيف والاصطلاح، ص٢٥.

(١٥١) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٦٩٦ - ٧٠٢.

ذلك كذلك من التخليط والتغيير للمرسوم ما لا خفاء به، ففرقها في المصاحف؛ لذلك جاءت مثبتة في بعضها ومحذوفة في بعضها لكي تحفظها الأمة كما نزلت»[١٥٢]. ولكن كما ذكرنا فإن الراجح أن المصحف العثماني قد رسم على قراءة واحدة لتوحد المصاحف بين أيدي المسلمين وتمنع اختلافهم، كما أن الوجوه المخالفة للرسم أكثر من هذه الحروف المعدودة التي اختلفت فيها المصاحف الأئمة، ومن ثم فإن دعوى تفريق الوجوه المختلفة التي لا يحتملها الرسم في المصاحف المرسلة للأمصار موضع نظر. ولهذا فإن غانم قدروي الحمد يرجح أن مرد هذا الاختلافات بين المصاحف التي لا يحتملها الرسم الواحد إلى أن الوجهين اللذين يروي عليهما الحرف الواحد قد أصابا من الشهرة والذيوع، بحيث استوى إثبات إي منهما عند الصحابة الذين تولوا نسخ المصاحف، فأثبتوا أحدهما في مصحف، وأثبتوا الآخر في مصحف ثان، وكأنهم لم يكتبوا إلا حرفا واحد، أو أن علو كلا الوجهين وتقاربهما قد جعلهم يكتبونها في المصاحف وكأنهما وجه واحد[١٥٣]. وعلى الرغم من أن المصاحف قد كتبت لتمثل القراءة العامة المشهورة إلى أن الرسم القرآني إبان نزول الوحي، وهو الرسم الذي اعتمد في كتابة القرآن كان قابلا في بعض كلماته لاحتمال وجوه عديدة من القراءات، بحيث تكون الكلمة مكتوبة برسم واحد في جميع المصاحف حسب القراءة العامة، لكن يمكن قراءتها بأكثر من قراءة من القراءات المتواترة مثل ﴿**هيت لك**﴾ في سورة يوسف (الآية ٢٣)، التي قرئت بسبع قراءات، مع بقاء رسمها كما هو[١٥٤]. وأصبح الرسم القرآني الذي جاء مسجلا للقراءة العامة فحسب، مقياسا لقبول القراءات المروية الأخرى. ولما جاء ابن مجاهد (ت ٣٢٤هـ) في القرن الرابع الهجري وضع أركان القراءة المقبولة وهي «أن تكون موافقة لخط المصحف العثماني، وأن تكون منقولة عن الرواة الثقاة ولا بد أن تكون موافقة للعربية، وبذلك درأ عن القراءات زلات

---

(١٥٢) أبوعمرو الداني: المقنع، ص١١٥.

(١٥٣) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٧٠٥.

(١٥٤) ابن الجزري: النشرفي القراءات العشر ج٢ ص٢٩٣.

كانت توشك أن تقع فيها»[١٥٥] وأصبحت القراءة بما يخالف الرسم وإن وافق العربية وصح سنده ـ كالذي جاء في مصاحف الصحابة والتابعين ـ شاذة لكونها شذت عن رسم المصحف الإمام المجمع عليه، فلا تجوز القراءة به لا في الصلاة ولا في غيرها[١٥٦].

٣ـ أوهام حول الرسم العثماني

وقر في أذهان العلماء العرب في القديم والحديث أن الأصل في الكتابة موافقة الخط للفظ، وهو قول ـ وإن كان صحيحا في أصله ـ قد أخذ على علاته فلم ينظر إلى الجانب التاريخي، وما يصيب اللغة من تطورات نطقية متلاحقة عبر عمرها الطويل. وهي تطورات في الأداء لا تستطيع الكتابة ملاحقتها والتغير حسب تغيرها في اللغة. فالكتابة تمثل في الغالب المرحلة الأولى للحالة النطقية، في حين أن اللغة المنطوقة تمثل مراحل متقدمة قد نجد لها بعض الأثر في المكتوب وقد لا نجده، وهذه أمور مسلم بها في جميع الأنظمة الكتابية أشار إليها علماء اللغة، وأكدوا على[١٥٧] أن أنظمة الكتابة في اللغات المختلفة تقصر دون تمثيل النطق تمثيلا صوتيا دقيقا. وكان الانفكاك بين الهجاء الإنجليزي ونطق الكلمات في تلك اللغة أوجد معاجم خاصة لنطق كلماتها من مثل معجم (English Pronouncing Dictionary)[١٥٨]، فاللغة أسرع في التطور عبر الزمن، فيما تبقى الكتابة أكثر محافظة على رسومها؛ لهذا قرر علماء اللغات أن مسايرة الرسم لحركة اللغة مستحيلة. ومن الفهم القاصر لمفهوم مطابقة الكتابة للنطق وقع الدارسون العرب في خلط كبير عند معالجتهم لقضايا الرسم العثماني، وصاروا بين إفراط في القول بإضفاء القدسية على الرسم القرآني، أو تفريط فيه، حين نسبوا إلى الصحابة

---

(١٥٥) ابن مجاهد: كتاب السبعة في القراءات، تحقيق د. شوقي ضيف، مقدمة المحقق، ص٢٤.

(١٥٦) د. عبدالتاح إسماعيل شلبي: رسم المصحف العثماني وأوهام المستشرقين في قراءات القرآن الكريم دوافعها ودفعها، ص١١.

(١٥٧) د. تمام حسان: اللغة معناها ومبناها، ص٣٢٥.

(١٥٨) المرجع السابق، ص٣٢٦.

ـ وهم كتبة الوحي ـ الخطأ في كتابة المصحف. فنتيجة لعجز بعض العلماء عن إدراك أسباب ورود بعض الكلمات مرسومة بهيئة تخالف اللفظ، ذهبوا إلى القول بأن «ما للصحابة ولا لغيرهم في رسم القرآن ولا شعرة واحدة وإنما هو بتوقيف من النبي ﷺ وهو الذي أمرهم أن يكتبوه على الهيئة المعروفة بزيادة الألف ونقصانها لأسرار لا تهتدي إليها العقول»[١٥٩]. وقد سفه هذا الرأي بعض الباحثين حتى تجاوزوا الحد، فقالوا[١٦٠]: «من المؤسف أن بعض الجهلة الذين ألفوا في الخط وجهلوا كيف تطور الخط النبطي فكان منه الخط العربي يقولون إن رسم المصاحف العثمانية سر من الأسرار التي لم تهتد إلى حله فحول العلماء ونوابغ العقلاء». وفي المقابل لهذا الرأي الذي يضفي القدسية الإلهية على رسم المصحف، نجد رأيا آخر، يرى أصحابه أن الصحابة رضوان الله عليهم، قد أخطؤوا في الكتابة؛ نظرا لعدم معرفتهم بأصولها، وعلى رأسهم ابن خلدون حيث قال[١٦١]: «وانظر ما وقع لأجل ذلك في رسمهم المصحف حيث رسمه الصحابة بخطوطهم، وكانت غير مستحكمة في الإجادة، فخالف الكثير من رسومهم ما اقتضته أقيسة رسوم صناعة الخط عند أهلها. ثم اقتفى التابعون من السلف رسمهم فيها تبركا بما رسمه أصحاب رسول الله ﷺ».

وقد فسر بن خلدون تخطئته للصحابة من كتبة الوحي تفسيرا يرجع إلى نظريته في العمران، ومفهوم الحضارة وارتباط الصناعة وإتقانها بها، حيث يرى أن الخط ما هو إلا صناعة من الصنائع التي ليس على الصحابة إتقانها، وذلك حين يقول: «ولا تلتفتن في ذلك إلى ما يزعمه بعض المغفلين من أنهم كانوا محكمين لصناعة الخط، وأن ما يتخيل من مخالفة خطوطهم لأصول الرسم ليس كما يتخيل بل لكلها وجه»... ثم يقول «وما حملهم إلى ذلك إلا اعتقادهم أن في ذلك تنزيها للصحابة عن توهم النقص في قلة إجادة الخط، وحسبوا أن الخط كمال فنزهوهم عن نقصه... واعلم أن الخط ليس بكمال في

(١٥٩) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، ص٢٠٢.
(١٦٠) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص٤٤.
(١٦١) ابن خلدون: المقدمة، ص٧٤٩.

حقهم إذ الخط من جملة الصنائع المدنية المعاشية... والكمال في الصنائع إضافي، وليس بكمال مطلق»(١٦٢). ويبدو أن بن خلدون خرج برأيه هذا بسبب ما رآه من ذلك التنوع في طريقة كتابة الكلمة الواحدة مما جعله يرى فيه عدم الثبات على طريقة واحدة، فضلا عما فيها من مخالفة للنظام الصوتي للألفاظ، ومخالفتها لما تعارف عليه أهل صناعة الكتابة على حد قوله.

ونجد من الباحثين المحدثين من يقول بهذا القول، فهذا الدكتور عبدالفتاح إسماعيل شلبي يقول: أما ما يكون من طبيعة الكتاب فثابت من خطئهم في هذا الباب، حيث يضعون الألف مكان الياء، وبالعكس، وأن الصحابة ـ عليهم الرضوان ـ لم يكونوا من المجودين في هذا الباب، وقد هديت إلى مصحف كوفي قديم في محفوظات دار الكتب ـ خلا خطه من النقط والشكل مما يدل على أنه مكتوب قبل أبى الأسود الدؤلي ـ أو على الأقل ـ بالطريقة التي كانت في عهد عثمان رضي الله عنه وظفرت بعلى وردت ثلاث مرات في صفحتين متقابلتين كتبت إحداهما بالألف»(١٦٣). حيث وردت ﴿**يؤمنون به وهم على**﴾ (سورة الأنعام الآية ٩٢)، من . ووردت ﴿**افترى علا الله كذبا**﴾ (سورة الأنعام الآية ٩٣)، بالألف، كما وردت ﴿**تقولون على الله غير الحق**﴾، بالياء، في الآية نفسها. وحقيقة الأمر أن كتاب الوحي من الصحابة، والذين جمعوا القرآن وكتبوه في عهد الخليفة عثمان ـ رضي الله عنه ـ قد كتبوا القرآن، وهم متمكنون من نظام الكتابة العربية في عصرهم، إلا أن ذلك النظام نفسه، بسبب تشابهه الكبير مع سلفه النبطي، كان لا يعنى بهذه الفروق الكتابية بين الكلمات، وكان يرى جواز الكتابة بكلتا الصورتين؛ لأن هذه الدقة في الكتابة، وأسلوب الكتابة المعتمدة على قواعد صوتية ونحوية صارمة كانت وليدة التطور الحضاري الذي ما زالت الكتابة العربية في أوائله، ولم تخط بعد في مدارجه. وهنا يمكن القول إن الصحابة كانوا مجودين في الكتابة متقنين لصنعتها حسب مقتضياتها في ذلك

---

(١٦٢) المرجع السابق، ص٧٤٨.

(١٦٣) د. عبدالفتاح إسماعيل شلبي: رسم المصحف العثماني وأوهام المستشرقين في قراءات القرآن الكريم دوافعها ودفعها، ص٧٤.

العصر، إذ أنهم لم يخترعوا كتابة خاصة للمصحف يحاسبون عليها، بل كتبوا المصحف حسب الأصول الإملائية المعروفة في ذلك العصر بما فيها من بقايا نبطية، أو كلمات تحجرت على صورة لهجية سابقة. وكان يحدوهم في أساس كتابتهم رسم كلمات القرآن حسب نطقها، وحسب القراءة العامة للقرآن في المدينة، وقد رسموا النص القرآني الذي يقرؤونه مصورينه بأقصى درجات الدقة التي يمكنهم منه النظام الكتابي المعمول به في ذلك العصر. ولهذا يتأكد القول إن الرسم العثماني ما هو إلا النموذج الحقيقي لحالة الكتابة العربية في الفترة التي نسخت فيها المصاحف، وظل الناس يكتبون وفقا لما جاء في المصحف فترة طويلة، إلا أن حرص علماء العربية على تيسير القواعد الكتابية بعد ذلك الاستعمال الواسع للكتابة جعلهم يسعون إلى توحيد قواعد الرسم العثماني، وفقا لأصولهم الصرفية وأقيستهم النحوية، وبقيت أساليب الرسم العثماني هي العمود الأساس في قواعد الإملاء العربي، تستقى منها الأصول العامة، ويلجأ إليها في البدء لتحديد وجوه الرسم التي يتم الاختيار منها بعد ذلك.

(٣)

سمات النظام الكتابي

ورثت الكتابة العربية من أصلها النبطي سمات أصولها السامية، ولعل أبرزها الأخذ بالاتجاه المتيامن في الكتابة، فالكتابة السامية تتجه من اليمين إلى اليسار باستثناء السامية المسمارية، أي الأكادية والأوجارتية والحبشية، التي كتبت من اليسار إلى اليمين. والكتابة العربية الجنوبية التي كانت كثيرا ما تستخدم الطريقة الحلزونية أو الثعبانية، وذلك بابتداء السطر الأول من اليمين إلى اليسار في الغالب، ثم ابتداء الثاني من حيث انتهى الأول وهكذا(١٦٤). وقد طرأ على الأصل السامي في الكتابة بعامة، والعربية بخاصة الكثير من التطوير في أشكال الحروف، ونظام الصوائت الطويل منها والقصير، والنظام الإملائي. والسمات الكتابية.

ويمثل العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام، فجر الكتابة العربية، ذلك أن هذين العصرين وإن كانا يمثلان فترتين مختلفتين فكريا وثقافيا، إلا أن الكتابة العربية كانت تعيش عصرا واحدا ذا سمات واحدة، حيث لا نجد أثرا في الكتابة لذلك التغير الفكري الذي ساد بظهور الإسلام، إذ بقي النظام الكتابي الجاهلي بخصائصه في الشكل والرسم سائدا في عصر صدر الإسلام. ولعل أبرز ما يمثله هذا العصر في تاريخ النظام الكتابي، أن تم فيه تعريب الكتابة النبطية، بحيث أصبحت تمثل الأصوات العربية الفصحى، وتدون بها نصوصها. وظهرت آثار التشكل النهائي لبنية الحروف. كما ألمحت بعض الشواهد على قلتها في هذه الفترة عن ملامح إعجامية لتمييز بعض الحروف.

وأخيرا فإن هذه الفترة قد وضعت الأسس الرئيسة للقواعد الإملائية بعد

---

(١٦٤) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص١٨٥.

أن وثقها الرسم المصحفي، وأصبح قدوة للكتاب، حتى أصبحت الأساس الذي يقوم عليه الإملاء العربي بعد ذلك.

أ) ملامح تعريب الأبجدية

ورث العرب رموز حروف أبجديتهم الكتابية عن الكتابة النبطية، وهي مثل سائر الأبجديات السامية في ٢٢حرفا، إلا أن هذه الرموز لم تكن كافية للوفاء بالحد الأدنى من أصوات اللغة العربية، لهذا فقد كان أهم تطوير عربي لرموز الأبجدية النبطية أن أضاف العرب حروفا إضافية حتى تفي تلك بأصوات لغتهم، فزادوا ستة حروف هي (ث، خ، ذ، ض، ظ، غ) وهي الحروف التي أضيفت لاحقا لسلسلة أبجد هوز، فوضعت في آخرها. ولهذا فقد أطلق عليها في الرواية العربية اسم (الروادف) وهي تسمية تشير إلى أنهم زادوها على الأصل السامي الشمالي(١٦٥).

ومما يجدر ذكره أن علماء العربية أشاروا إلى أصوات عربية أخرى لم يشملها الترميز في الأبجدية العربية حيث يذكر بن جني(١٦٦) «أنه قد تلحق الأحرف العربية ستة أحرف تتفرع عنها، يصفها بالحسن، ويؤخذ بها في القرآن وفصيح الكلام وهي النون الخفيفة، ويقال الخفية، والهمزة المخففة، وألف التفخيم، وألف الإمالة، والشين التي كالجيم، والصاد التي كالزاي. ويشير أيضا إلى أصوات ثمانية يذكر أنها مستحسنة، ولا يؤخذ بها في القرآن ولا في الشعر.

وقد اكتمل بناء أبجدية الحروف العربية خلال قرنين من الزمان. أي بين بداية القرن الرابع الميلادي، والسادس الميلادي. فلقد تميز نقشا أسيس (٥٢٨م) وحران (٥٦٨م) بخصائص الكتابة العربية المتكاملة في صورته الأولى قبل نزول القرآن الكريم ورسم المصحف الشريف، وما لحق الكتابة العربية بعد ذلك من تطور، لم يغير من تلك الصور شيئا جوهريا(١٦٧). وقد بقي النظام الكتابي العربي ملتزما بانتمائه السامي في كثير من سماته، حيث نجده قد

---

(١٦٥) المرجع السابق، ص٣٠٢.

(١٦٦) ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج١، ص٤٦.

(١٦٧) د. محمد زايد يوسف: تأريخ كتابة المصحف، ص٢٤.

أبقى على ترتيبه الأبجدي. ولهذا نجد الأحرف الستة التي انفردت بها العربية عن اللغات السامية الأخرى، لم تغير الترتيب السامي، بل وضعت ملحقة في آخر السلسلة. كما أن الأبجديات السامية ومن ضمنها العربية قد حافظت على أسماء الحروف السينائية المفترضة بدرجات متفاوتة، لكنها ظلت تشترك في أن اسم الحرف يتصدره صوته الذي ينطق به، وهذه سمة الكتابة السامية؛ ذلك أن بناءها قائم على المبدأ الأكروفوني(١٦٨) وأولوية أسماء الحروف، وعلى علاقة الأسماء بالأشكال(١٦٩). ويظهر أن الحروف في الأبجديات المختلفة تبدأ في تشكلها الأول مستقلة ثم ما تلبث مع تطورها ـ سواء في بيئتها اللغوية الأولى، أم عند انتقالها إلى بيئات لغوية أخرى ـ في الاندماج، بحيث يرتبط بعض الحروف ببعضها الآخر.

وقد أظهرت النقوش النبطية المختلفة أن الحروف جاءت مستقلة بعضها عن بعض، لكنها مع توالي الزمن وكثرة الاستعمال، بدأ كل حرف يفقد استقلاله، ومن ثم نشأت لها أطراف توصيلية تربط بين بعض الحروف، وقد تمت هذه الأربطة وترعرعت في القرنين الثاني والثالث، حتى نراها في القرن الرابع قد شملت جميع حروف الكلمة تقريبا، ولكن بعض الحروف لم تخضع لهذه الأربطة، فبقيت مستقلة لا تتصل بالحرف التالي لها. وقدورثت الكتابة العربية هذه الظاهرة في تلك الحروف. وكان لهذا الاتجاه نتيجتان:

١ ـ أن حروفا معينة أصبحت لها أشكال في آخر الكلمة، تختلف عنها حين تكون في مكان آخر من الكلمة.

٢ ـ بدأت حروف معينة تفقد أشكالها الخطية المتميزة، وأخذت تختلط بحروف أخرى، حتى صعب التمييز بينها(١٧٠).

ومثلما شاركت اللغة العربية اللغات السامية الأخرى في كثير من سماتها،

---

(١٦٨) الطريقة الأكروفونية. (أو الاجتزائية) ACROPHONY أي انتزاع الجزء الأول، أو اجتزاء الصامت وحده، أو المقطع الكامل بصائته) من اسم شكل كتابي ما، واستخدام هذا الشكل بعد ذلك ليمثل هذا الجزء أينما وقع. د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٤٨.

(١٦٩) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٢٥٩.

(١٧٠) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٧٣.

فقد اشتركت معها في كيفية تمثيلها للحروف الصائتة، بحيث تعاملت مع هذه الأصوات بالأسلوب نفسه، فاتبعت الأمم السامية الثلاث، السريان والعرب والعبران، طريقة واحدة لرسم علامات الحركات، أي حروف الأصوات، في ضبط كتابتهم(١٧١). وعلى الرغم من أن أصوات العلة، قصيرها وطويلها، أوضح في السمع من الأصوات الساكنة بكثير، فإن الساميين لم يرمزوا لها منذ البداية في خطوطهم، فكانت كلمة «كتاب» مثلا تكتب «كتب» ، و«عمود» تكتب «عمد»، و«جميل» تكتب «جمل»(١٧٢).

ويرجع السبب في ذلك إلى طبيعة الاشتقاق في اللغات السامية، فهذه اللغات تستخدم الصوامت للتعبير عن الفكرة العامة للكلمة، وتستخدم الصوائت للتفريق بين المعاني المختلفة، فهي تعبر عن العنصر الأكثر ثبوتا، وهو الصوامت مهملة العنصر الأكثر تقلبا وهو الصوائت(١٧٣). ولقد أدرك الكتبة والناقشون من عرب الأنباط في وقت مبكر هذا النقص في تمثيل رموز الأصوات الصائتة في الكتابة الأرامية وحاولوا تدارك هذا النقص في كتابتهم. فرمزوا إلى الحركتين الطويلتين: الضمة والكسرة بوساطة رمزي الواو والياء الصامتين. وأقدم النقوش النبطية تشير إلى هذه الظاهرة. فقد وردت كلمة ألول (أيلول)، ومقيمو (مقيم)، في نقش مؤرخ سنة (٢٧٠م) وكذلك (جذيمت، تنوخ) في نقش أم الجمال الأول(١٧٤). وكذلك الأمر في النقوش العربية، ففي نقش حران (٥٦٨م) نجد الكسرة الطويلة ممثلة في (شرحيل)، وفي نقش القاهرة (٣١هـ) (الرحيم، آمين، ثلثين) وكذلك الضمة الطويلة في (المرطول). أما الفتحة الطويلة فمهملة في وسط الكلمة في كلمة (ظلمو/ ظالم) وفي (بعم/ بعام)، ولكنها ممثلة بالألف في نهاية الكلمة في (أنا وذا)(١٧٥). وهكذا

---

(١٧١) أبوعمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، تقديم: د. عزة عسن، ص٢٩.

(١٧٢) د. رمضان عبدالتواب: الخط العربي وأثره في نظرة اللغويين القدامى إلى أصوات العلة، مجلة المجلة، ع١٣٩، ص٥٧.

(١٧٣) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٨٨، وانظر ص١٨٨.

(١٧٤) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٧٠.

(١٧٥) انظر: د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص١٧٩.

ورثت الكتابة العربية عن الكتابة النبطية الإشارة إلى الفتحة والضمة والكسرة الطوال برموز الألف والواو والياء الصوامت. وبهذا عوضت الكتابة العربية ومن قبلها النبطية عن النقص في تمثيل رموز الصوائت. وقد بدا للناس بعد ذلك كأن الألف رمز للفتحة الطويلة، إلى جانب أنها رمز للهمزة، مع أنها كانت في الأصل رمزا للهمزة فحسب، ومثل ذلك ظنه الناس في الواو والياء أنهما رمزان للضمة الطويلة والكسرة الطويلة إلى جانب أنهما رمزان لصوتي الواو والياء الساكنين، وعندما استقر ذلك في الأذهان استعيرت هذه الرموز للدلالة على الحركات الطويلة في الكلمات التي لم يكن فيها أصلا مثل تلك الرموز(١٧٦).

وعلى الرغم من أن الكتابة النبطية قد استعارت من الحروف الصوامت ما نقصها في تمثيل الصوائت إلا أن ذلك لم يكن على درجة واحدة من الاستقرار، فإذا كان تمثيل الكسرة الطويلة والضمة الطويلة برمزيهما قد خطا خطوات كبيرة في الكتابة النبطية، فإن رمز الفتحة الطويلة قد تأخر كثيرا، إذ لم توفق الكتابات السامية في تمثيل الفتحة الطويلة برمز معين حتى تمكنت الكتابة العربية قبل الرسم العثماني أن تكمل ما كانت الكتابة النبطية المتأخرة قد بدأت به من استعمال رمز الهمزة (الألف القديمة) لتمثيل الفتحة الطويلة في نهاية الكلمات، فاستطاعت الكتابة العربية أن تعمم ذلك الاستعمال سواء أكانت الفتحة الطويلة في نهاية الكلمة أم في وسطها. لكن استعمال رمز الفتحة الطويلة ظل غير تام الشيوع في وسط الكلمات. وكان الاستعمال الواسع للكتابة العربية بعد الإسلام أثره في الإسراع إلى تعميم استعمال رمز الفتحة الطويلة، ومن ثم الأخذ به بوصفه قاعدة كتابية. وقد جاءت الإشارة إلى الكسرة والضمة الطويلتين أقرب إلى الكمال في الكتابة العربية من الإشارة إلى الفتحة الطويلة، فنظرا لحداثة استخدام رمز الهمزة (الألف) في تمثيل الفتحة الطويلة، فقد جاءت غير مطردة في رسم المصحف، حيث أثبتها نساخ المصاحف في وسط بعض الكلمات دون بعضها الآخر(١٧٧). وهذا ما يفسر عدم استقرار هذا الرمز

---

(١٧٦) د. رمضان عبدالتواب: الخط العربي وأثره في نظرة اللغويين القدامى إلى أصوات العلة، مجلة المجلة، ع١٣٩، ص٥٧.

(١٧٧) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٢٨١.

في الرسم العثماني، إذ نجد أن الفتحة الطويلة يكثر حذف رمزها، وهذا بخلاف رمزي الضمة والكسرة الطويلتين اللذين استقرا وأصبحا مطردين في رسم المصحف وما عاصره من كتابات.

ب) بنية الحروف

عاشت الكتابة العربية في أحضان سلفها الأبجدية النبطية وكتبت بها لغتها العربية التي تختلف عن الفصحى التي نزل بها القرآن بما اختصت به من سمات لهجية، وكذلك ما خالطها من ألفاظ آرامية. وقد سارت الكتابة النبطية / العربية يكتب بها النبط لغتهم الخاصة في أول الأمر، ثم مع ازدياد العلاقات مع إخوانهم عرب الحجاز أصبحت لغتهم عربية صريحة خالية من أي آثار دخيلة، فواكبت الكتابة هذا التحول اللغوي، بحيث يمكن اعتبارها نبطية عند كتابتها لتلك اللغة في أول الأمر، ثم عربية بعد كتابتها للعربية وإكمال رموزها؛ لتفي بالأصوات العربية. ومع هذا التعرب فإن الخط العربي لم يتحرر من هيئته النبطية بحيث يصبح خطا قائما بذاته، إلا بعد قرنين من استعارة عرب الحجاز له(١٧٨). وقد بقيت سمات الشكل النبطية ظاهرة في الكتابة العربية آمادا طويلة من مثل ميل ألفات الحروف قليلا جهة اليمين، أو الأخذ بأشكال خاصة للحروف مثل الياء الراجعة أو العين المفتوحة.

وجاءت نقوش الكتابات العربية التي وصلتنا على صورة يابسة بسبب أداة النقش، والوسط المنقوش عليه، وإلا فإن الخط يكون يابسا ويكون لينا، خاصة في بيئات مثل البيئات العربية التي تميل إلى حياة البداوة والتنقل، وهي حياة لا تحفل كثيرا بالرسم الهندسي للحروف. وإذا لم تصلنا نماذج من الخط اللين من العصر الجاهلي بسبب ضياع وثائق مثل هذا النوع؛ لأنها في الغالب من الجلد، ووصل لنا ما كتب ونقش على الأحجار؛ فإنه قد وصلتنا كتابات على ورق البردي، من عصر الراشدين، هي أقرب للخط المدور اللين منها إلى الخط اليابس. كالوثيقة البردية

---

(١٧٨) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص١٣.

المؤرخة سنة ٢٢هـ. ويدل ذلك دلالة قاطعة على أن الحروف العربية لها شكل واحد وسمات أساس واحدة، حتى وإن نقشت بصورتين لينة وصلبة على حسب أداة النقش والوسط المنقوش عليه.

ولهذا فإن كلا النوعين، الخط اليابس والقريب من المدور قد انتقلا من الخط النبطي المتطور إلى عرب الحجاز، واستعملوا كلا النوعين(١٧٩). ولعل الخط اللين الذي يأتي ملائما للسرعة، هو ما تشير إليه المصادر العربية بالمشق، إذ إن من معاني المشق في الكتابة العربية سرعة الكتابة وخفة يد الكاتب. وهذا يشير إلى معرفة العرب لكتاباتهم في صورتين لخط واحد يكون صلبا ذا حروف يابسة عندما ينقش على الحجارة، أو يتأنى الكاتب في تنفيذه. ويكون لينا يميل إلى الضربات الخاطفة في خطوطه عندما ينفذ بسرعة.

وبمقارنة الكتابات العربية الجاهلية وما كتب في عصر صدر الإسلام يتبين بوضوح أن معظم الحروف العربية الإسلامية هي نفسها التي كانت معروفة في الجاهلية، والحروف التي طرأ عليها شيء من التطور هي الألف والدال والهاء والتاء(١٨٠). وقد اهتم علماء الآثار بدراسة التغيرات الشكلية التي تطرأ على الحرف العربي متتبعين أدق تفاصيله وأشكاله المختلفة من خلال دراسة النقوش الحجرية والمسكوكات وشواهد القبور، مما جعل الباحث في الكتابة العربية يحس بزخم كبير في التفصيلات الشكلية للحرف، تسعفه في دراسة تطور هيكل الحرف الأساس، لكنها في المقابل قد تظلله عن متابعة التغيرات العميقة في بنية الحرف. وسوف نحاول تتبع تطور الحروف العربية في هذه المرحلة من تاريخ الكتابة العربية متجاوزين التغيرات الشكلية على سطح الحرف، في محاولة للغوص في بنية الحرف نفسه لمعرفة هيكله الأساس ومدى ثباته، أو تغيره، مستعينين في ذلك بدراسات علماء الآثار، وتتبع تطورات الحرف من خلال الجداول التي زودنا بها الأثريون.

حرف الألف : ظهر هذا الحرف في الخط النبطي المتأخر خطا يميل

(١٧٩) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص٧٩.

(١٨٠) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١١١.

أعلاه إلى اليمين مع وجود حنية مغلقة في الجزء الأيمن من أسفله، لكن هذه الحنية المغلقة قد اختفت في صورته العربية، إذ يظهر في نقوش ما قبل الإسلام ونقوش العصر الراشدي، وقد أصبح مستقيما يميل إلى أن يكون عموديا، مع حنية صغيرة في جزئه الأسفل، وفي بعض الأشكال يميل إلى الجهة اليمنى، وهذا هو هيكله العام، فهو بهذا قد كاد أن يبلغ صورته المعروفة له.

حرف الباء (ت، ث) : تشكل الباء في أول السطر ووسطها سنا بارزا على خط أفقي يتصل بما بعده. وهذه الصفة الجوهرية لهيكل هذا الحرف نجدها قد اكتملت في نقوش هذه الفترة، كما أن هذا هو شكله النبطي المتأخر، الذي حافظ عليه، وقد بقي له الشكل نفسه عند التطرف، كما قد أخذت التاء في أول الكلمة ووسطها شكل الباء نفسه الآنف الذكر. لكننا نجد لها عندما تكون متطرفة شكلا متطورا. وقد ظهرت التاء المربوطة في بردية العصر الراشدي (المؤرخة سنة ٢٢هـ) وإن وجدت في شاهد قبر مؤرخ سنة ٣١هـ أقل تطورا من تاء البردية آنفة الذكر. وقد كانت التاء المتطرفة ترسم في الكتابات الجاهلية تاء مفتوحة (طويلة) دائما، فتكتب سنة هكذا (سنت).

حرف الجيم (ح، خ) : ظهر حرف الجيم بشكل واضح في كتابات العصر الراشدي بصورته المعهودة لدينا في أول الكلمة ووسطها. وقد ظهر بشكل متطور جدا في بردية سنة ٢٢هـ. كما ظهر حرف الحاء في شاهد القبر المؤرخ سنة ٢١هـ، وليس غريبا تطور هذا الحرف إذ نجده قد أخذ هذه الهيئة منذ وقت مبكر فقد استعمل بصورته هذه في الكتابة النبطية المتأخرة.

حرف الدال (ذ) : أخذ حرف الدال شكلا جديدا تماما بتطوره عما كان عليه في الكتابة النبطية فقد رأيناه في نقش حران ونقوش العصر الراشدي قد أخذ تلك الزاوية الضيقة والمتجهة إلى اليسار، وهذا ما كان موجودا في الكتابة النبطية، وإن كنا رأينا ما يقارب شكله النبطي في نقش أم الجمال الثاني، ونقش زبد، لكنه اختفى بعد ذلك. وقد أخذ حرف الدال شكل الراء العربية الجديدة نفسها المختلفة عن الشكل النبطي. لكنه اتسم بشيء من التمايز عن غيره في العصر الإسلامي، وظهرت استقلاليته عن عدة حروف

كادت أن تطابقه في الشكل مثل الكاف والراء واللام والنون.

حرف الهاء : ظهرت الهاء الأولية في كتابات ما قبل الإسلام على شكل ثلاثي أو رباعي متعرج مغلق، وهي بذلك متطورة كثيرا عن صورتها النبطية، فقد أخذت شكلها القريب مما نعهده الآن في بردية سنة ٢٢هـ في العصر الراشدي، كما ظهرت قريبا من هذا الشكل في وسط الكلمة. أما الهاء المتطرفة المتصلة فإننا نجدها قد احتفظت بصورتها العامة من الخط النبطي المتأخر، كما هي في نقش النمارة، وقد استمرت هذه الصورة في الكتابة العربية حتى الآن مع شيء من التحوير البسيط. وإذا كانت الهاء المتطرفة المنفصلة قد أخذت شيئا من شكلها النبطي وهو كونها شكلا منغلقا، إلا إنها بدءا من الكتابات العربية قبل الإسلام قد أخذت شكلا مستديرا يقارب في شكله، وخاصة في بردية ٢٢هـ شكلها الحالي.

حرف الواو : حافظ حرف الواو على بنيته الأساسية المعروفة في الكتابة النبطية، فقد جاء الشكل نفسه في كتابات ما قبل الإسلام، وقد كانت ساقه في الكتابة النبطية تميل إلى الاستقامة، بينما أخذت ساقه في هذه النقوش شكلا منحنيا باتجاه اليسار وقد تأكد هذا الاتجاه في العصر الراشدي فأخذ ما يقارب شكله المعروف حاليا خاصة في بردية سنة ٢٢هـ.

حرف الزاي (ز) : لا نجد هذا الحرف في نقوش ما قبل الإسلام، لكننا نجده، وقد بلغ أشده في برديتي سنة ٢٢هـ، حتى إنه قد أعجم مع ما أعجم من حروف في هاتين البرديتين، فوصل إلى صورته المستعملة حاليا، أما حرف الراء الشبيهة بالزاي في كتابتنا الحالية، فقد ظهر في كتابات ما قبل الإسلام بشكلين، الشكل النبطي القديم، وشكل جديد شبيه بشكله الحالي، وإن كان يقرب في ضيق زاويته لحرف الدال، وقد سقط الشكل النبطي، واستقر على الشكل الجديد في كتابات العصر الراشدي، وإن لم يتخلص تماما من المشابهة لحرف الدال.

حرف الطاء : جاء هذا الحرف في كتابات ما قبل الإسلام في نقش حران (٥٦٨م) ويلحظ عليه في هذا النقش أنه قد أخذ هيئته شبه الكاملة

المعروفة لنا، وهو من الحروف التي ورثتها الكتابة العربية عن النبطية، لكن يلحظ أن الطاء العربية قد تطورت تطورا ملحوظا عما هو موجود في الخط النبطي، فأخذ جسمها الرئيس شكله المنبعج، وزالت تلك البدائية في الرسم الملحوظة في الخط النبطي.

حرف الياء : ظهرت الياء المتوسطة بشكلها المعروف، وهو سن بارز، مع ظهور الباء وأخواتها، وقد ظهرت في نقوش ما قبل الإسلام. ونلحظ هذا الشكل أيضا في نقش النمارة (٣٢٨م) النبطي، وقد استعملت نقوش ما قبل الإسلام الياء المتطرفة بشكلها النبطي، وهو ما يسمى بالياء الراجعة. أو بتطور يسير منها، لكنها بقيت متذبذبة بين الشكل النبطي والشكل الجديد الذي نلحظ بوادره في بردية سنة ٢٢هـ، كما نلحظ شكل الياء الراجعة واضحة في شاهد قبر سنة ٢١هـ.

حرف الكاف : للكاف العربية في الابتداء والتوسط شكلان الأول وهو الكاف المبسوطة (كـ)، والثاني وهو ما يعرف بالكاف المشكولة (كـ). إلا إنه قد ظهرت الكاف بصورة شبيهة بالكاف المبسوطة في أحد أشكالها في الخط النبطي السينائي. لكننا نجد هذا الحرف في نقش أم الجمال الثاني (أوائل القرن السادس الميلادي) قد أخذ بداية صورتيه، وإن كانتا في أول أمرهما يشوبهما شيء من التشابه، إلا أن تفرد كل منهما قد مهد بشكل واضح إلى استقلالهما تماما بعد ذلك. وقد استعملت الكاف المبسوطة في هذه الفترة في حالات الحرف العربي الثلاث (الابتداء والتوسط والنهاية). ومما يلحظ على الشكل المبسوط في هذه المرحلة تشابهه مع حرف الدال.

حرف اللام : تظهر النقوش النبطية المتأخرة أن هذا الحرف قد أخذ شيئا من ملامحه التي استقرت في الكتابة العربية، حيث نجده خطا طويلا قائما على خط منبسط، وهذا هو جسم حرف اللام، وقد اتضحت الصورة أكثر في كتابات ما قبل الإسلام، فاستقر حرف اللام على هذا الشكل، وأسقطت الأشكال الأخرى التي كنا نجدها في الخط النبطي.

حرف الميم : لحرف الميم أشكال عدة في الكتابة النبطية، لكنها قد أسقطت تقريبا فلم يظهر لنا منها في كتابات ما قبل الإسلام إلا شكل الدائرة الصغيرة، وقد وصلت مع غيرها على السطر مباشرة. وقد ظهر شكل غريب للميم المبتدئة في مسكوكات العصر الراشدي، لكنه لم يظهر في الكتابات الأخرى لذلك العصر.

حرف النون : ترى سهيلة جبوري[١٨١] أن النون من الحروف النبطية التي استمر استعمالها في الخط العربي، لكن مراجعة جداول الحروف إبان تلك الفترة يظهر أن حرف النون قد أصابه تطور ملحوظ أبعده عن أصله النبطي، إذ استقر شكل جسمه فأصبح المتوسط منه ثابتا على كونه خطا صغيرا قائما على خط أفقي، كما أن المتطرف منه قد أخذ تلك الانحناءة الهابطة، خاصة في كتابات العصر الراشدي. كما ظهر في بردية سنة ٢٢هـ، وقد أصابه الإعجام في شكله الأول والأوسط.

حرفا السين (ش) : ظهر هذان الحرفان في الكتابات العربية، وقد أخذا شكلهما المعروف لدينا الآن، خاصة في أول الكلمة ووسطها، ويظهر هذا الشكل مختلفا عن شكله في الخط النبطي المتأخر، وإن كان الأثريون يرون أنه تطوير عنه[١٨٢]، وقد أعجمت الشين المتوسطة بثلاث نقاط فوقها في بردية سنة ٢٢هـ من كتابات العصر الراشدي.

حرف العين (غ) : ظهر حرف العين خلال هذه الفترة بثلاثة أشكال مختلفة حسب موقعه من الكلمة، وإذا كانت العين المتوسطة قد بقي شيء محدود من ملامحها النبطية في الكتابة العربية إلا أن الملاحظ أن العين الأولية قد سيطرت على الشكلين الآخرين، وبقيت كذلك حتى عصرنا هذا، وقد تطور عنها شكلا العين في وسط الكلمة وآخرها.

حرفا الفاء (ق) : ظهرت الفاء والقاف متشابهتين في كتابات ما قبل الإسلام، فكانتا عبارة عن دائرة صغيرة موضوعة على السطر. وقد جاءت في

---

(١٨١) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٥٠.
(١٨٢) المرجع السابق، ص٥٨.

أغلب النقوش متطورة عن الشكل النبطي المتمثل في وجود قائم صغير تقوم عليه. وقد اختلفتا عن حرف الميم في تلك الفترة بأن كانت الميم توصل مع غيرها من وسطها، في حين أن الفاء والقاف يتم وصلهما من تحتهما. وقد ظهرت رقبة لكلا الحرفين في أول الكلمة في بردية سنة ٢٢هـ. وبصفة عامة ظهر هذان الحرفان متشابهين، اللهم إلا شكل غريب ظهر لحرف القاف المتطرفة في بردية ٢٢هـ، ولا يوجد في النقوش العربية المعروفة ما يشابهه، وإن كان وجد في الكتابات النبطية السينائية.

حرف الصاد (ض) : لا نجد حرف الصاد كما لم نجد حرف الزاي في نقوش ما قبل الإسلام. ويمكن أن يعزى السبب في ذلك إلى قلة هذه النقوش وقصر نصوصها[١٨٣] بحيث لم ترد كلمات بها هذان الحرفان. وأول ظهور لحرف الصاد في هذه الفترة كان في بردية ٢٢هـ، وقد ظهر في شكل بيضاوي يميل إلى البدائية، ولم يظهر له سن في طرفه.

لام ألف (لا) : ظهر هذا الشكل المركب لأول مرة في النقوش النبطية المتأخرة، وبالذات في نقش النمارة، فلم يكن له أثر في الحروف النبطية القديمة، وهو ناتج من امتزاج حرف اللام مع الألف. وطريقة المزج هذه هي إحدى المميزات التي اتصف بها الخط النبطي المتأخر. وقد استمر هذا الشكل المكون لحرفي اللام والألف بشكله المزجي حتى العصر الحاضر، بل كان مجالا لإبداع الخطاطين على مر العصور.

وقد جاءت رموز الأبجدية العربية في (١٧) صورة تمثل (٢٨) صوتا صامتا، ولهذا فإن هناك كثيرا من الأصوات يمثلها رمز واحد، فرمز الباء يمثل ثلاثة أصوات هي الباء والتاء والثاء، ورمز الجيم يمثل الجيم والخاء والحاء، أما رموز الدال، والراء والسين والصاد والطاء والعين والقاف فإنها تمثل صورتين، في حين أن بقية الرموز وهي ثمانية يمثل كل واحد منها صوتا واحدا. ويرى أكثر الباحثين أن فكرة اشتراك أكثر من صوت في رمز كتابي

---

(١٨٣) المرجع السابق، ص٥٩.

واحـد، وهـو مـا ورثتـه الكتـابة العـربيـة عن النبطيـة، كان نتيجـة لظاهـرة ارتبـاط الحـروف داخل الكلمـات، تلك الظاهـرة التي اسـتجـدت على الكتـابة النبطيـة في القرون الأولى بعد الميلاد[١٨٤]. وهذه الازدواجية في تمثيل الرموز لعدة أصوات أمر غير مقبـول في تمثيل أبـجديات اللغـات؛ لذلك فإن وجـود صـورة واحـدة لحروف مختلفة النطق يفقد الرمز مدلوله الصوتي المميز له عن غيره، وبالتالي يمكن الجـزم بإنه[١٨٥] «يبـعـد كل البـعـد أن تكون الحـروف مـوضـوعـة في أول أمرها على هذا اللبس، المنافي لحكمة الواضعين، الذاهب بحسن الاختراع»، بل لابد أن هنـاك تباينًا بين الرموز، يماثل تباين الأصوات اللغوية فيما بينها، بحيث يُدل على كل صوت برمز خاص به لا يشاركه فيه صوت آخر.

جـ) ملامح الإعجام الأولى :

لعل الكتابة النبطية والعربية بعدها كانت تملك نظاما كتابيا يميز بين رموز الأصوات المختلفة بحيث لا يشترك صوتان أو أكثر في رمز واحد بل يختص كل صوت برمز خاص به، وهذا ما يفترض في أي نظام كتابي، وما تقتضيه حكمة الواضعين. وكانت تلك الرموز تكتب منفصلة عن بعضها، ولعل ما يشير إلى أن رموز الكتابة العربية كانت في يوم ما متميزة بعضها عن بعض في الشكل ما نجده من اختلاف صور رموزها عندما تكون منفصلة أو في نهاية الكلمة[١٨٦]. إلا أن هذا النظام الكتابي نتيجة لما أصابه من تطور بسبب انتشار استعماله وتقادم الزمن عليه مالت حروفه في الكلمة الواحدة إلى أن ترتبط برباط، أدى إلى فقد بعض الحروف صورتها المستقلة، واضمحلال التباين في أشكالها، وبالتالي اقترابها من صور حروف أخرى. ونتيجة لعوامل الارتباط بين الحرف الذي يسبقه والذي يليه، وكونه في بدء الكلمة أو في نهايتها فقد أدى ذلك إلى تعدد صور الحرف الواحد على حسب المواقع التي يشغلها. إلا أن المرجح أن هاتين الكتابتين قد استعانت بعد تلك المرحلة بوسيلة أخرى للتمييز بين الرموز

---

(١٨٤) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٧٤.

(١٨٥) حفني ناصف: تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية، ص, ٧٠

(١٨٦) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٢٥٧.

المتشابهة لعلها كانت النقط، خاصة وأن النقط الإعرابي يوجد في مجموعة اللغات السامية - التي تنتمي إليها العربية - منذ القديم. وهذا يؤكد أن الحروف العربية لن تكون مستغنية في أصل التكوين عن خاصية كتابية أساسية في مجموعتها. وقد جاءت في الكتابة النبطية حالة واحدة تؤكد ورود الإعجام فيها للتفريق بين الحروف، وهذه الحالة هي نزوعها للتفريق بين الراء والدال بالنقط «إذ نجد أحيانا أن الراء منقوطة في أعلاها تمييزا لها عن الدال(١٨٧). على أن القول بوجود سمة الإعجام في اللغات السامية الأخرى لا يعني القول بأن العربية بهذا قد أخذت نظام النقط من اليهود أو السريان كما يقول بذلك بعض الباحثين، بحجة أن مدارس السريان كانت منتشرة في المنطقة الشمالية من العراق والشام. وأن اليهود كانوا يعيشون بين العرب في المدينة وفي غيرها، وكانوا مختلطين بهم كل الاختلاط(١٨٨). وإنما نقول إن نظام النقط كان نظاما شائعا في مجموعة اللغات السامية، والعربية منها. وكلمة الرقش التي تعني النقط كلمة أصيلة في العربية يكثر تداولها عند شعراء العصر الجاهلي بهذا المعنى الاصطلاحي الذي يعنى به نقط الكتابة. فالنقش عند اللغويين الرقش، جمع أرقش ورقشاء، وهي النقطة؛ ويقال: رقشت الكتاب رقشا ورقّشته إذا كتبته ونقطته، قال طرفة:

كسطور الرّق رقّشه ❖ ❖ ❖ بالضحى مُرقّش يشمه

قال المرقش الأكبر (واسمه ربيعة):

الدار قفر والرسوم كما ❖ ❖ ❖ رقّش في ظهر الأديم قلم

وبهذا البيت سمي مرقشا(١٨٩). ولم تقتصر الإشارة إلى الرقش بمعنى

---

(١٨٧) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص١٧٤.

(١٨٨) د. إبراهيم عبدالعزيز برهام: أولويات الدراسات اللسانية عند العرب «النقط»، بحوث كلية اللغة العربية، السنة الثانية، العدد الثاني، ١٤٠٤/١٤٠٥هـكلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ص٣٤٠.

(١٨٩) القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم: كتاب الأمالي، ج٢، ص٢٧٣. وانظر أيضا: يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص١٣.

النقط الكتابي على الجاهليين، بل إن كثيرا من الأخبار والآثار التي وصلتنا منذ العهد النبوي تشير إلى أن النقط الكتابي أمر معروف لدى الناس والكتبة وأهل العلم بالذات. وقد نقل أن الرسو ل ﷺ أوصى معاوية رضي الله عنه بالرقش. وعندما سأله معاوية عن معنى الرقش قال: «أعط كل حرف ما ينوبه من النقط»(١٩٠). ويروى عن محمد بن عبيد بن أوس الغساني كاتب معاوية أنه قال(١٩١): كتبت بين يدي معاوية كتابا فقال لي: يا عبيد ارقش كتابك، فإني كتبت بين يدي رسول الله ﷺ كتابا رقشته. قلت: وما رقشته يا أمير المؤمنين؟ قال أعط كل حرف ما ينوبه من النقط. وإذا لم يأخذ الكتبة بالنقط في جميع ما يكتبون، فإن هذا لا يغير من حقيقة وجود الرقش وأنه كان معروفا في العصر النبوي، ذلك أن معاوية كان من كتاب الرسول ﷺ. وقد وجد من الصحابة من كان ينقط مصحفه مثل عبدالله بن مسعود. ففي الآية السادسة من سورة الحجرات وردت فيها كلمة ﴿فتبينوا﴾، إلا انه قد ورد أنها قرئت بالثاء، إذ قرأ عامة قراء أهل المدينة ﴿فتثبتوا﴾ بالتاء، مستندين فيما يبدو على قراءة عبدالله بن مسعود، حيث ذكر أنها قد وردت منقوطة بالثاء في مصحفه(١٩٢). وقد استدل كثير من الباحثين برواية تجريد الصحابة رضوان الله عليهم المصحف من كل شيء، حتى النقط، على معرفتهم بنقط الإعجام. ويعلق حاجي خليفة(١٩٣) على ذلك بقوله «ولو لم يوجد النقط في زمانهم لما صح التجريد منه». وقد اعترض حفني ناصف(١٩٤) على وجود الإعجام والشكل في عهد الصحابة إذ رأى أن النقط الذي كان في زمن الصحابة لم يكن نقط إعجام أو شكل بل كان «عبارة عن علامات خاصة باللغات التي نزل بها القرآن الكريم». والحقيقة أن القرآن الكريم دون في عهد الرسول ﷺ وجمع في عهد أبي بكر الصديق بالقراءة العامة التي يقرأ بها المسلمون في

---

(١٩٠) السيوطي: تدريب الراوي، ج٢، ص٦٧.

(١٩١) الخطيب البغدادي: الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع، م١، ص٤١٧.

(١٩٢) د. عبدالحي الفرماوي: قصة النقط والشكل، ص٤٦.

(١٩٣) حاجي خليفة: كشف الظنون، ج١، ص٧١٢.

(١٩٤) حفني ناصف: حياة اللغة العربية ص٨٨.

المدينة ولم يشر هذا التدوين إلى اختلاف اللهجات العربية التي ما جاء الإذن بها إلا توسيعا للعرب في بداية عهدهم بالإسلام وكتابه. ولو كان مثل هذه السمات اللهجية مثبتة في المصحف ما فزع عثمان وكبار الصحابة رضوان الله عليهم لاختلافات قراءات أهل الأمصار، إذ لا موجب لهذا الفزع ما دام لهم مصحف مكتوب به إشارات لتلك السمات اللهجية تحمي من يقرأ من الخطأ، ولكن ذلك الفزع من عثمان مرده أن رخصة الأحرف السبعة مرهونة بوقتها، وما هي إلا علاج مرحلي للاختلافات النطقية بين القبائل لم تضبط بإشارات لها عند التدوين، إذ لو كان الأمر كذلك لما أثارت كل هذا الخوف عند عثمان بن عفان رضي الله عنه. كما رد على هذا الاعتراض الدكتور عبدالحي الفرماوي(١٩٥) حين استعرض رأي ابن قتيبة لمفهوم الأحرف السبعة التي وردت عليها القراءات القرآنية، وتبين فيه أن الاختلاف في القراءات ليس مجرد اختلاف في حركات الكلمات أو نقاط إعجامها، بل هو اختلاف يصل إلى تغير الكلمة بتغير في صورتها الكتابية، أو بتقديم أو تأخير بين الكلمات أو بزيادة في الكلمة أو نقصان. مما يؤكد أن النقط الذي أمر بإزالته في عهد الصحابة لم يكن نقطا دالا على القراءات، إذ لا تتبين هذه القراءات بنقط للحروف مصطلح عليها. وعلى هذا فإن بيان الأحرف السبعة التي عليها القراءات لا يمكن معرفته بطريقة النقط كما يقول الأستاذ حفني ناصف، ولا يمنع مع ذلك أنه يمكن بيان بعض الأوجه التي عدها ابن قتيبة بهذا النقط، حيث إن ذلك إن أمكن في جزء، فلا يمكن في الكل، وحكمه في هذه الحالة لا يصدق إلا إذا أمكن في الجميع، وهو لا يمكن(١٩٦).

أما القول بعدم وجود النقط فيما وصل إلينا من مأثورات جاهلية فإن مرجع ذلك إلى أن جميع ما عثر عليه من نقوش جاهلية كانت نقوشا على الحجر والصخر، وكان - أيضا - سطورا قلائل، بل كلمات معدودات. وهي على قلتها كتبت على وسائط يصعب النقط عليها. وربما كان عدم النقط ناجما عن

(١٩٥) د. عبدالحي الفرماوي: قصة النقط والشكل، ص٥١-٥٢.
(١٩٦) المرجع السابق، ص٥٣.

اطمئنان الكاتب إلى أن كلماته هذه المنقوشة في نجاة من التحريف والتصحيف والخلط في القراءة؛ لأنها أسماء أعلام وسنوات وكلمات بينها من اليسير معرفتها[١٩٧]. كما لا يعني إهمال النقط عدم وجوده، إذ إن إهمال النقط أمر شائع في الكتابات المتأخرة. ومما يؤكد أصالة النقط في الكتابة العربية وجود آثار له على نقوش وكتابات مبكرة من القرن الأول الهجري وقبل مرحلة الإصلاح الكتابي على يد أبي الأسود الدؤلي، فقد نشر في دليل معرض (ويانا ١٨٩٤) مصور رقم ٥٥٨ يرينا الرقش على الحروف (خ، ذ، ز، ش، ن،) وهذا البردي من خلافة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وعليه نص عربي مع ترجمة يونانية عثر عليه في بلدة أهنس في مصر. ونشر كرومان مقالا آخر فيه صور بينها بردية مؤرخة سنة اثنتين وعشرين، وبردية أخرى غير مؤرخة (أرخها كرومان ما بين سنة ٢٢ و٧٥)، وأخرى من سنة ٥٧هـ كلها مرقوشة ظاهرة الرقش[١٩٨]، حيث نقطت أحرف الباء والتاء والياء والثاء والنون والفاء والخاء. وقد استدل الدكتور محمد حميد الله على وجود النقط بأثريات موثقة، حيث عثر على نقوش وكتابات إسلامية في فترة الخلافة الراشدة أعجمت بعض حروفها، لعل أبرزها اللوحة التأسيسية لسد الطائف مؤرخ سنة ٥٨هـ، حيث يؤكد جورج مايلس وجود رقش على إحدى عشرة كلمة منها[١٩٩]. وكذلك ظهر النقط على منارات الطريق التي عملت في خلافة عبدالملك بن مروان سنة ٨٦هـ كما ظهر النقط أيضا في نقش حفنة الأبيض في العراق ويرجع تاريخه إلى سنة ٦٤هـ. ورغم قلة الآثار التي وجد عليها أثر للنقط فإن ذلك لا ينفي وجوده. فالمنطق العقلي يلزم بوجود علامات مميزة لكل رمز بحيث يختص كل رمز واحد بصوت معين. لكن قلة الكتبة والناقشين، وعدم تيسر وسائل الكتابة أضعف انتشارها، وأدى مع توالي الأزمان إلى تناسي رسوم مثل

---

(١٩٧) د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، ص٤٠.

(١٩٨) د. محمد حميد الله: صنعة الكتابة في عهد الرسول والصحابة، المنهل، العدد ٣، ربيع ١، ١٣٨٤، أغسطس ١٩٦٤، ص١٤٥.

(١٩٩) المرجع السابق، ص١٤٤.

هذه العلامات الدقيقة، أو عدم الاهتمام بها من قبل الكتبة. وما نراه في واقعنا المعاصر يؤكد ذلك، فنحن كثيرا ما نرى التساهل الإملائي في كتابة الصحف السيارة. كما نلحظ في الكتابة اليدوية تهاونا في إعطاء الحروف حقها من الرسم. وكثير من الناس في زماننا هذا تهمل علامة همزة القطع، وقد لا تدرك الأسباب الداعية لها، كما جرى كثيرا إهمال نقط التاء المتطرفة وكذلك الياء. ومع وجود هذه العيوب الكتابية الثابت خطؤها فإننا نقرأ الصحف، ونقرأ لعامة الناس وأشباههم ونغض الطرف عما يجري في كتابتهم من أخطاء. وهذا وضع يشابه تلك الحالة التي جاءت عليها كتابة السابقين ونقوشهم، بل إن صعوبة التنفيذ بسبب الوسط الكتابي مبرر قوي للتخفف من تلك السمات الكتابية. ولعل هذا التجاوز في الماضي، وطبيعة النقش المجهدة، أدت إلى استمراء هذا التساهل، حتى صار عادة، وأصبحت الناس تقبله على أنه المعروف لديهم.

ولكن ما دام النقط موجودا، فلماذا لم يؤخذ به كتبة القرآن الكريم في العهد النبوي، وإبان جمع القرآن ونشره في العهد الراشدي؟ يبدو أن السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة النقط نفسه، فهو من أساليب الضبط الكتابي الذي لا يحتاج إليه إلا في الأمور الدقيقة والمدونات الطويلة، وهذه لم تكن موجودة لدى العرب في الجاهلية، لذلك نرجح أنه قد تنوسي بين الكتبة بعامة، ولم يعرفه إلا خاصتهم، وهي معرفة لم تكن دقيقة بسبب هجره والبعد عن استعماله، كما أنهم لم يروا حاجة إلى مدارسته وإحياء استعماله، خاصة وأن الاستعمالات الكتابية كانت يسيرة ونصوصها قصيرة ومحدودة، ووسائط النقش مجهدة. كل هذا أدى إلى تناسي رسوم الإعجام بين الناس، إبان العصر الجاهلي.

ولما نزل القرآن الكريم ودون في عهد الرسول ﷺ وصحابته لم يكن الإعجام حاضرا في الصدور بصورته المتكاملة، ولا تعرف الغالبية من الكتبة أسراره، كما لم تعتد عليه العيون فيما يكتب أو ينقش؛ لهذا عدّ أمرا خارجا عن الكتابة المؤلوفة المعروفة عند عامة الناس، فلم يؤخذ به في تدوين القرآن، خاصة وأن المعتمد في قراءة القرآن الكريم هو الحفظ في الصدور والسماع

من القراء. كما أن العرب كانوا ينطقون بالكلمات طبق أوضاعها، وما يراد فيها من المعاني، من غير حاجة إلى ما يدل على بنية الكلمة وإعرابها، لما هو متأصل في نفوسهم من سليقة الفصاحة والبلاغة والإعراب. لذلك كانوا يعدون نقط الكلام وشكله ـ حتى بعد أن اشتهر ذلك وكثر استعماله ـ سوء ظن بالمكتوب إليه(٢٠٠). وبهذا عد نقط الإعجام مكملا عند الكتبة، وليس أمرا أساسا في الكتابة، مما دعا إلى إخلاء النص القرآني المكتوب منه.

د) الرسم الإملائي

تعد هذه الفترة مرحلة مهمة في حياة الكتابة العربية، إذ هي تمثلها في فترة التأسيس، واستقرار أهم القواعد الكتابية في الرسم وشكل الحروف، حيث نرى من خلالها ملامح المخاض بظهور كتابة عربية مستقلة عن أصلها النبطي، ذلك أن الكتابة العربية في هذه الفترة بالذات ترتبط بسمات الكتابة النبطية، فهي عبارة عن نموذج متطور للكتابة النبطية وبالتالي فهي تحمل المميزات والسمات العامة نفسها.

وقد ظهرت الكتابة بملامحها العربية الواضحة في زمن سابق على البعثة النبوية بما يزيد عن قرنين من الزمان حيث كانت مستعملة منذ زمن نقش النمارة (٣٢٨م) وكانت خلال عدة قرون قبل انتقالها إلى مكة والحجاز ـ قبيل الإسلام إن صحت رواية المصادر العربية ـ قد تكاملت خصائصها الرئيسة واستقرت قواعدها، خاصة في الحيرة وحواضر العراق العربية، حيث صادفت استخداما واسعا، وحين انتقلت إلى الحجاز كانت متميزة الخصائص، ثابتة القواعد، لكن لا يعني هذا أنها كانت موفية بمتطلبات اللغة(٢٠١) قادرة على تمثيلها التمثيل الكامل البعيد عن المؤثرات اللغوية السابقة.

إن أدنى مقارنة للنقوش العربية الجاهلية مع ما جاء في الرسم القرآني يشير بوضوح إلى تطابق يكاد أن يكون تاما في خصائص الرسم، مما يدل على العلاقة الوطيدة بين الهجاءين، كما يدل على أن خصائص الهجاء في النقوش

---

(٢٠٠) د. عبدالحي الفرماوي: قصة النقط والشكل، ص٣٠.

(٢٠١) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٥٧.

هو الأساس الذي قام عليه الرسم القرآني، وأن هذا الرسم نفسه يمثل تطبيقا واسعا لتلك القواعد الهجائية. ولهذا فإن الكتابة التي نجدها في النقوش العربية الجاهلية، لاسيما نقشي أسيس وحران، تقدم نموذجا متكاملا للإملاء العربي في صورته الأولى قبل رسم المصحف، وهو نموذج لا يختلف كثيرا عن ما كتب به القرآن الكريم. وهذا ما يؤكد القول بأن الكتابة النبطية/ العربية قد استقرت عربية بقواعدها الأساسية وسماتها التي أخذ بها المسلمون في الرسم القرآني قبل دخولها الحجاز. ومع أن الظواهر الإملائية التي تقدمها النقوش الجاهلية تعد شيئا يسيرا بالنسبة للظواهر التي نجدها في رسم المصحف، إلا أنها على قلتها ذات دلالة كبيرة، فهي تؤكد على أن الصحابة ـ رضوان الله عليهم أجمعين ـ قد كتبوا القرآن في المصحف بالكتابة العربية المستخدمة وقت نزول القرآن. ويمكن لنا القول: إن ما تميز به رسم المصحف من ظواهر إملائية لا يتطابق فيها المرسوم مع المنطوق كانت من مميزات الكتابة العربية قبل أن يدون بها القرآن(٢٠٢).

وحينما نزل الوحي وكتب الصحابة القرآن أمام رسول الله كتبوه بما عرفوه من أساليب الكتابة في زمانهم، حيث إن ظروف كتابة المصحف والواقع الثقافي للصحابة تدل على أنهم كتبوه بكتابتهم التي كانوا يستخدمونها في أمور حياتهم كافة. فلم يرو عن الصحابة في تلك الفترة أن القرآن قد خصص بنوع معين من الكتابة تخالف ما درج عليه الناس في تلك الفترة فيما يكتبون. وإذا كانت النقوش الكتابية قبل عصر البعثة على قلتها، تؤكد بمشابهتها للرسم المصحفي، أن الرسم العثماني هو الرسم الإملائي لتلك الفترة المبكرة من حياة الكتابة العربية، وهو بذلك يضع أمامنا نموذجا صادقا وواقعيا لما كانت عليه الكتابة العربية في تلك الفترة، حين كان الناس في تلك الأيام لا يحسون بفرق بين كتابتهم وما يجدونه في المصحف.

على أن هذه الموافقة الكبيرة بين النقوش الجاهلية والرسم المصحفي لا

(٢٠٢) د. غانم قدري حمد: موازنة بين رسم المصحف والنقوش العربية القديمة، مجلة المورد، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ص٤٢.

تعني أن الكتابة العربية قد بقيت جامدة في رسمها لم يعترها تطور عما كانت عليه في نقوش الجاهليين، بل إن الاستعمال الموسع لها في كتابة المصحف قد أدى إلى ظهور أكثر من وجه إملائي في رسم الظاهرة الإملائية، بل والكلمة الواحدة. على أن هذه النقلة في أساليب الرسم بقدر ما كانت تشير إلى التطور، فإنها - أيضا - تؤكد قوة العلاقة بين النقوش الجاهلية والرسم المصحفي. وبهذا يتبين أن النقوش الجاهلية مرحلة أولى للكتابة العربية، تلاها رسم المصحف بوصفه مرحلة أخرى في تاريخ الكتابة العربية، لا نظاما مستقلا. وكل من كتب من الصحابة في الفترة التي دون فيها القرآن كتب بالرسم المصحفي؛ وبهذا يظل الرسم العثماني بكل ما يقدم من أمثلة وصور لرسم الكلمات هو ممثل لواقع الكتابة العربية في تلك الحقبة[٢٠٣]، إذ يعد أكبر وثيقة كتابية متكاملة ترصد أوضاع الكتابة العربية إبان تلك الفترة. والنص القرآني برسمه العثماني بما فيه من تنوع الأمثلة الكتابية وكثرتها يقدم نموذجا حقيقيا لما كانت الكتابة عليه في النصف الأول من القرن الهجري الأول، ومن ثم فإن خصائص الرسم القرآني في أدق صورها، هي خصائص الكتابة في تلك الفترة.

ولهذا فإننا نستطيع تبين قواعد الإملاء العربي الأولى من خلال ما نجده من نماذجها الأولى الظاهرة في نقوش على الصخور في بلاد الشام وشمال الحجاز، ثم في نماذجها بعد البعثة في النقوش الحجرية، كما هي أيضا في الرسم القرآني كما كتب في عهد الرسول ﷺ ونقل في عهد أبي بكر، ثم انتشاره في عهد عثمان. وقد تعرضت الكتابة العربية إبان كتابة القرآن الكريم إلى امتحان عسير؛ لإثبات مقدرتها على القيام بواجبها بتسجيل اللغة في جميع صورها وأشكالها، وقد خرجت منه وهي أكثر عنفوانا وحيوية. حيث برزت خصائص الكتابة الأساسية وإمكاناتها التطويرية التي ظهرت بصور شتى، لعل أبرزها تلك الأوجه المختلفة للرسم التي كانت مجالا خصبا لاختبارها، ومن ثم اختيار الملائم منها في فترات لاحقة من تاريخ الكتابة العربية.

---

(٢٠٣) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٢٢٣.

❖ الظواهر الكتابية

كانت العلاقة بين الكتابة العربية والكتابة النبطية علاقة الخلف بالسلف، لهذا فإن الكتابة العربية عندما انتقلت إلى مكة والمدينة ورثت مجموعة من صفات الكتابة النبطية وبقيت ملازمة لها إلى وقت نزول القرآن الكريم، فلما دون في المصحف برزت هذه الظواهر الكتابية التي ورثتها العربية عن النبطية في الرسم العثماني.

وقد عاشت الكتابة العربية قبل البعثة حركة من الانتعاش والحركة المستمرة؛ نتيجة لعوامل تجارية وثقافية مع بلاد الشام، أدت إلى استقرارها في الحجاز قبل البعثة بأكثر من قرن من الزمان، ولكن كان استعمالها محدودا لم يتح للكتبة توحيد صور الرسم أو اكتشاف قواعد ثابتة لكيفيات رسم الكلمات المختلفة بحيث تكون ملزمة لجميع الكتاب، وكان للبعثة النبوية بما أشاعته من نهضة حضارية وتعليمية تكللت بتدوين القرآن الكريم أثر كبير في جعل الكتابة تواجه استخداما واسعا لم تعهده من قبل، ونتيجة لهذه النقلة الواسعة في استعمال الكتابة، فقد أدى هذا إلى حركة واضطراب في نظام الرسم؛ نتيجة لعدم استقرار قواعده، فجاء رسم الكلمات غير مستقر على حال ثابتة، ولهذا فإننا نجد في نقوش هذه الفترة تباينا في رسم الحالة الإملائية الواحدة، وتعددا في رسم الكلمة نفسها في النص الواحد. ففي نقش أسيس كتبت تاء التأنيث في كلمة (مغيرة ومسلحة) تاء مربوطة، لكنها في النقش نفسه كتبت تاء مبسوطة وذلك في كلمة (سنت). وفي نقش القاهرة سنة (٣١هـ) كتبت سنة بالتاء المبسوطة أيضا (سنت). في حين كتبت (رحمة) بالتاء المربوطة.

وتظهر أمثلة الاختلاف في رسم الظاهرة الواحدة أو حتى الكلمة الواحدة بصورة أوضح في رسم المصحف لاتساع مجال الكتابة فيه. والأمثلة على ذلك كثيرة. فالفتحة الطويلة المتوسطة (الألف المتوسطة) نجدها محذوفة في مثل (يسرعون) في قوله تعالى: ﴿**ويسرعون في الخيرات**﴾ (آل عمران: ١١٤)، ومثبتة في مثل ﴿**سارعوا**﴾ (آل عمران: ١٣٣) من قوله تعالى في السورة نفسها ﴿**وسارعوا إلى مغفرة من ربكم**﴾ مع مجيء الفعل هاجر بإثبات الألف وجاهد

بحذفها في قوله تعالى ﴿**والذين هاجروا وجهدوا في سبيل الله**﴾ (البقرة: ٢١٨). وقد حذف حرف العلة في آخر الكلمة مثل حذف الألف في كلمة أيها حيث جاءت في قوله تعالى: ﴿**وتوبوا إلى الله جميعا أيه المؤمنون**﴾ (النور: ٣١) في حين أنها أثبتت في مواضع أخرى.

وحذف حرف الياء في مثل ﴿**وسوف يؤت الله المؤمنين**﴾ (النساء: ١٤٦). وأثبت حينا آخر في مثل ﴿**يؤتي الحكمة**﴾ (البقرة: ٢٦٩). وكذلك حذف حرف الواو في مثل قوله تعالى ﴿**ويدع الإنسان بالشر**﴾ (الشورى: ٢٤)، وجاء مثبتا في مثل ﴿**ولا تدعوا اليوم ثبورا واحدا**﴾ (الفرقان: ١٤).

وهكذا ظهر عدم استقرار القاعدة الإملائية الواحدة في الرسم القرآني، نتيجة لعدم استقرار الظاهرة الصوتية الواحدة على رسم واحد في الرسم الإملائي العربي، إبان نزول الوحي وكتابة المصحف. وكان الرسم العثماني للمصحف يمثل مرحلة من مراحل الكتابة العربية حمل خصائصها الكاملة، فهو يمثلها خير تمثيل إبان تلك الفترة.

وقد هيمن ذلك الرسم على الإملاء العربي بعد ذلك، وبقيت ظواهره الأساس في إملائنا، وإن كان هناك من اختلاف مهم في هذا الأمر، فهو اطراد القاعدة الواحدة بعدما كانت غير مستقرة. بل إن بعض الألفاظ قد تحجر رسمها فأصبحنا نكتبها كما كتبت في المصحف، على الرغم من مخالفتها للنطق. فحذف الألف المتوسطة من بعض الكلمات، ورسم الألف ياء في آخر الكلمات اليائية الأصل وغير الثلاثية، وزيادة الواو في أولئك وأخواتها وحذف الألف من هذا وهذه، وهؤلاء وما شاكلها، وزيادة الألف بعد واو الجماعة في آخر الفعل، وغيرها كثير من الألفاظ التي بقيت مخالفة للنطق ومع ذلك بقيت في رسمنا الإملائي لا نرى في كتبها أي شذوذ أو نشاز. وكل هذه الصور تسربت إلينا من الرسم المصحفي.

ويمكننا من خلال النقوش المتوفرة وبالاعتماد على الرسم القرآني بصورة كبيرة تحديد مياسم الرسم الإملائي أواخر العصر الجاهلي وصدر الإسلام، وذلك باستعراض الظواهر الإملائية وتحديد أسلوب رسمها إبان تلك

الفترة. وهو أسلوب بقيت آثاره في الكتابة العربية وفي نظام رسمها في العصور التالية[٢٠٤]. وتتمثل معالم هذا الأسلوب في الآتي:

١ - **تاء التأنيث المبسوطة**: تتخذ اللغة العربية التاء علامة للتأنيث أسوة باللغات السامية الأخرى، إذ التأنيث في هذه المجموعة اللغوية له علامة تأنيث عادية واحدة هي التاء (at) التي تتبادل معها (t) حسب النبر في الكلمة، لكن هذه العلامة خضعت للتطور على مدى الأيام. ففي العربية تحولت هذه النهاية في الوقف، أي في نهاية الجملة الواقع عليها النبر بشدة إلى (ah)[٢٠٥]، حيث لا تزال الفصحى تشهد الوقف على تاء التأنيث بالهاء، والاحتفاظ بها في الوصل تاء. وإبان تطور الفصحى من نطق تاء التأنيث هاء في الوقف بدأ كتاب المصحف يكتبون التاء هاء على نحو ما يقفون عليها، لكن الكتابة بطيئة التأثر بالظواهر الجديدة في اللغة، وتميل إلى الاحتفاظ بصورة الكلمات على حالتها رغم ما قد يطرأ عليها من تطور في النطق، لهذا ظلت تاء التأنيث ترسم تاء حتى في الوقف. ومع تقادم الزمن بدأت الكتابة تستجيب للظاهرة الصوتية الجديدة، فظهر النطق بالتاء هاء عند الوقف في الكتابة، حيث أصبحت تكتب هاء في بعض الأحيان، وبدأ يظهر آثار التطور الكتابي في الرسم المصحفي. ولعل ما يثبت تأصل نطق علامة التأنيث تاء ثبات كتابتها تاء في النقوش النبطية المتأخرة والعربية قبيل الإسلام وأوائله في نقش حران ٥٦٨م، ونقش القاهرة ٣١هـ، إذ على الرغم من أنها أصبحت تنطق في الفصحى عند الوقف هاء إلا أنها لا زالت تلتزم بصورة التاء في الكتابة التي لا تستطيع مسايرة التطور النطقي[٢٠٦].

إن رسم تاء التأنيث كان موجودا في الكتابة قبل رسم المصحف، ففي نقش النمارة (مدينت = مدينة، وسنت = سنة). ونتيجة للنطق الفصيح لهذه التاء هاء عند الوقف، فإن هذا قد أدى إلى لحظ هذا التحول الصوتي في الكتابة قبل

---

(٢٠٤) سبقت الإشارة إلى بعض هذه السمات الكتابية ضمن مباحث سابقة، وإيرادها هنا حصر لأبرزها.

(٢٠٥) كارل بروكلمان: فقه اللغات السامية، ص٩٥، ٩٦.

(٢٠٦) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٢٧٢-٢٧٣.

الإسلام، حيث جاءت مكتوبة تاء مربوطة في نقش جبل أسيس في كلمة (مغيرة ومسلحة) في حين كتبت كلمة سنة بالتاء المفتوحة في النقش نفسه. وقد استمرت الحالة في فترة البعثة والخلافة الراشدة، حيث استخدمت التاء الطويلة في نهاية بعض الأسماء المؤنثة مثل (سنت) والتي سبق وأن ظهرت في النقوش العربية الجاهلية، هذا بالإضافة إلى استعمال التاء المربوطة كما في كلمة (رحمة)(٢٠٧).

وجاء الرسم القرآني مصورا هذه الحالة، حيث وردت كثيرا تاء التأنيث بالتاء المربوطة، من مثل ﴿**جئناهم بكتاب فصلناه على علم وهدى ورحمة**﴾ (الأعراف: ٥٢)، لكنها كتبت مبسوطة في مواضع أخرى من مثل ﴿**إن رحمت الله قريب من المحسنين**﴾ (الأعراف: ٥٦). وهذا يشير إلى أن فترة ما قبل البعثة وما تلاها بعد ذلك، إبان نسخ المصاحف، كانت مرحلة انتقال لم تستقر فيها طرق الرسم الإملائية، فهي تارة تعتمد على ما أثر من أساليب كتابية للكلمات، وتارة تعتمد على النطق الواقعي لها. وكذلك فإن كتابة الكلمات يخضع في بعض الأحايين لدى الكاتب لنطقها بالوقف عليها، وتارة بالوصل مع ما بعدها، وهكذا تواردت طرائق الرسم على الظاهرة الإملائية الواحدة، بل حتى على الكلمة الواحدة.

٢ - **حذف المد**: اختصت اللغات السامية عامة بإغفالها للأصوات الصائتة في كتابتها، حيث لا تمثل الخطوط السامية الغربية كلها في الأصل إلا الأصوات الصامتة(٢٠٨) فكانت أصوات العلة (ا - و - ي) تنطق، ولكنها لا تمثل برمز خاص في الكتابة يقابل الصوت المنطوق. ويرجع هذا إلى اعتبارات لغوية تتمثل في أن اللغات السامية تعبر عن المعنى الأساس للكلمة بجذر مؤلف من عدد من الصوامت. وأنها تعدل هذا المعنى وتغيره بتغير الصوائت. الأمر الذي أوحى للساميين بكتابة ما اعتبروه العنصر الرئيس من الكلمة، أي الصوامت، وإهمال ما عداه، أي الصوائت(٢٠٩).

---

(٢٠٧) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١١٠.
(٢٠٨) كارل بروكلمان: فقه اللغات السامية، ترجمة د. رمضان عبدالتواب، ص٣٧.
(٢٠٩) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٢٢٥.

وفي مسيرة اللغات السامية في التعبير عن أصوات الناطقين بها أخذت تتطور ذاتيا للتعبير عن الأصوات التي خلت منها أبجديتها الأصلية ذات الاثنين والعشرين صوتا. وكان عرب الأنباط أخذوا ببعض التطوير الذاتي في رموزهم الكتابية بحيث طوروا بعضها لتمثيل الصوائت، فأصبحت بعض رموز الصوامت تمثلها أصالة، وفي الوقت نفسه تمثل الصوائت في شروط صوتية معينة، فبعدما كانت الألف (ا) رمزا للهمزة في مثل قرأ والواو (و) رمزا للواو في مثل (ولد)، والياء (ي) رمزا للياء في مثل يكتب، فإن هذه الرموز أخذت تكتسب الدلالة على أصوات جديدة شيئا فشيئا، حيث أصبحت تدل على أصوات العلة. وصار يمثل برمز الهمزة (ا) للهمزة وللمد في مثل قام. ويمثل برمز الواو (و) للواو وللمد في مثل يقوم، ويمثل برمز الياء (ي) للياء، وللمد في مثل طويل(٢١٠)، إلا أن هذا التطور في تمثيل أصوات العلة (المدود) لم يتم لها على وتيرة واحدة، إذ نجد الكتابات النبطية ومن ثم العربية المبكرة لا تمثل رموز العلة بصورة ثابتة مستقرة(٢١١). فيظهر أن تمثيل رمز الضمة (المد بالواو) وكذلك الكسرة الطويلة (المد بالياء) قد أصبح ثابتا في الكتابة النبطية، والعربية من بعدها، لكن رمز الفتحة الطويلة (المد بالألف) جاء غير مكتمل في تمثيله إذ يظهر في بعض أوضاع الرسم، ويختفي من بعضها الآخر. كما استطاعت الكتابة النبطية أن تستخدم رمز الألف للدلالة على الفتحة الطويلة في آخر الكلمات دون وسطها.

وقد بقي إثبات الفتحة الطويلة في آخر الكلمة في الكتابة النبطية، ومن بعدها العربية، وفي وسطها في العربية غير مستقر، إذ ظهر هذا الإهمال في نقوش كثيرة. فقد حذف المد بالألف في نقش النمارة (٣٢٨م) حيث حذفت في مثل التاج حيث رسمت (التج)، ونجران حيث رسمت (نجرن)، وفي نقش أسيس (٥٢٨م) حيث لم تثبت ألف كلمة إبراهيم ورسمت (إبرهيم) وكذلك الحارث حيث كانت (الحرث). وفي نقش حران (٥٦٨م) حيث رسمت شراحيل (شرحيل)

(٢١٠) د. رمضان عبدالتواب: مجلة المجلة ص٥٧.

(٢١١) انظر موضوع ملامح تعريب الأبجدية في هذا الفصل.

وبعام (بعم). أما نقش القاهرة (نقش أسوان) (٣١هـ) فلا يثبتها في الوسط في حين يثبتها متطرفة في اسم الإشارة (هذا)، إلا أن هذه النقوش بسبب قلتها وقلة النصوص الواردة فيها لا يظهر فيها حذف المد المتطرف. وإن كان رسم المصحف بعد ذلك قد أكد ظهور هذه الظاهرة في الكتابة العربية. وبذلك استطاعت الكتابة العربية - قبل الرسم العثماني - أن تتبنى نظاما منطقيا لتمثيل الحركات الطويلة الثلاث باستخدام رموز الصوامت الثلاثة الألف (الهمزة) والواو والياء(٢١٢)، لكنه لم يكتسب صفة الاستقرار.

وقد بقيت هذه الإشكالية في تمثيل رمز الفتحة الطويلة حتى تدوين القرآن الكريم إبان نزول الوحي، إذ بقي تمثيل الفتحة الطويلة غير مطرد في جزئي الكلمة، وخاصة في وسطها، ولهذا لم يكتسب تمثيل صوت الفتحة الطويلة الثبات بحيث يصبح قاعدة يأخذ بها جميع الكتبة والناقشين ويعاب على من يتركها. ولهذا نجد تمثيلها يضطرب على أيدي الكتبة، يتنازعهم في ذلك صوت المد الذي يحسونه عند نطق الكلمة، والعادة الكتابية التي جروا عليها، وما أثر عن أسلافهم من كتابات لم يرد فيها رمز لهذا لنوع من المد. وبهذا يكون «العرب قد أخذوا بالخط النبطي لكتابة لغتهم العربية وصورة رموز المدود لم تحسم نهائيا، ويظهر أن الكتابة العربية إبان البعثة قد ورثت مشكلة نقص الأبجدية العربية من سلفها الكتابة النبطية، ولكنها ورثت مع ذلك بوادر إصلاحها»(٢١٣).

وكان لهذه النقلة المهمة في تمثيل صوت المد بالألف وعدم استقرارها لدى الكتبة؛ نظرا لحداثة النظام، الأثر البين في كتابات العصر النبوي، إذ جاء ما أثر عن تلك الفترة غير ثابت على وتيرة واحدة في تمثيل الفتحة الطويلة، إذ يمثل في كلمة ويغفل في الأخرى، وقد يمثل في كلمة تارة ويغفل في الكلمة نفسها تارة أخرى. وقد ظهر هذا جليا في كتابة القرآن الكريم، حيث لم يكن من اليسيرعلى الكتاب تعميم ذلك في كل الحالات، وتناسي صور هجاء

(٢١٢) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٧٢.

(٢١٣) د. رمضان عبدالتواب: الخط العربي وأثره في نظرة اللغويين القدامى إلى أصوات العلة، مجلة المجلة، ع١٣٩، ص٥٧.

الكلمات القديمة التي لم يكن يثبت فيها رمز الفتحة الطويلة. فكان كتاب العربية يلتزمون بصور الكتابة الموروثة، فلا يثبتون الألف، لكنهم في الوقت نفسه كانوا يشعرون - فيما يبدو - بضرورة رسمها، لظهورها في النطق. وقد تمكنوا من إثباتها في عدة كلمات، لكنه لم يكن من اليسير عليهم تعميم ذلك في كل الحالات، وتناسي صور هجاء الكلمات القديمة(٢١٤). وقد ظهرت في الرسم القرآني ظاهرة حذف رمز الفتحة الطويلة في وسط الكلمة في مواضع كثيرة جدا، حيث نجد حذف الفتحة الطويلة المتوسطة (المد في الوسط) في مثل كلمة ﴿**عبادي**﴾ (الفجر: ٢٩)، حيث رسمت ﴿**عبدي**﴾. وقد بقيت ظاهرة حذف الألف المتطرفة ولكن بصورة محدودة حيث وردت في مثل كلمة ﴿**أيها**﴾، حيث نجدها محذوفة الألف في ﴿**أيه المؤمنون**﴾ (النور: ٣١) و ﴿**يأيه الساحر**﴾ (الزخرف: ٤٩). وهذا الحذف كان نتاجا لأثر صوتي، حيث يضطر الناطق إلى تقصير الحركة الطويلة، فآلت إلى الفتحة القصيرة فبنى الكاتب الخط على اللفظ(٢١٥). أما إثبات المد بالواو والمد بالياء في وسط الكلمة قد اطرد إثباته في رسم المصحف. وقد بقي رسم الفتحة الطويلة على هذه الحالة مدة البعثة وعصر الخلفاء الراشدين، حين بدأت الدراسات اللغوية والنحوية وانتشرت الكتابة بين الناس انتشارا واسعا، فبدأ إحساسهم بهذا المد يكبر بحيث أصبح تمثيله يطرد في جميع الكلمات إلا من بقايا يسيرة من الكلمات تحجرت على صورتها الأولى.

٣ - **صورة الهمزة**: يشيع استخدام صوت الهمزة في اللغات السامية في مختلف المواضع من الكلمة، ومنها اللغة العربية حيث يكون في أول الكلمة ووسطها وعجزها أما اللغات الهند أوروبية فلا يرد فيها هذا الحرف إلا في صدر الكلمة وحسب(٢١٦). وقد رمزت الكتابة العربية ومن قبلها النبطية

(٢١٤) د. زيد عمر مصطفى: رسم المصحف بين التحرز والتحرر، مجلة الدارة، ع٣، السنة العشرون، ص١٠٣.

(٢١٥) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٣١٢.

(٢١٦) د. شوقي النجار: الهمزة ومشكلاتها وعلاجها، ص٢١.

لصوت الهمزة بالرمز (ا) وهو ما يسمى بالألف، ولم يكن هذا الرمز للفتحة الطويلة إذ لم تكتسب هذا الرمز إلا بعد مرحلة كبيرة في مسيرة التطور وبعد أن اكتملت رموزها بتمثيل الصوائت في وقت متأخر، كما ذكرنا سابقا. وهذا مما يؤكد أن رمز (ا) هو رمز الهمزة الأصلي. ويظهر من خلال النقوش والكتابات المتوفرة عن هذه الفترة أن الهمزة كتبت حسب رمزها الأصلي وهو الألف (ا) حيث تظهرها النقوش المكتوبة إبان تلك الحقبة مثبتة في أول الكلمة. كما نجدها مثبتة أيضا ألفا في آخر الكلمة في نقش القاهرة (أسوان) حيث كتبت متطرفة في كلمة (قُرِاَ) بحيث يكون الفعل قرأ مبنيا للمجهول. وقد رد الدكتورغانم قدوري الحمد هذا الأسلوب من الهجاء إلى أنه قد يكون رسم الهمزة فيها على مذهب من يكتب الهمزة بألف دائما، وهو مذهب قديم معروف في الكتابة العربية[٢١٧]. وهو ما يؤكد أيضا أن رمز الهمزة في الأصل هو الألف (ا)، لهذا فقد كتبت الهمزة المتطرفة المكسور ما قبلها ألفا.

وقد اعتورت الكتابة العربية بيئتان لغويتان، البيئة الأولى، بيئة تحقق الهمز وفي هذه البيئة نشأت الكتابة، وهي بيئة الكتابة العربية الأولى شمال الجزيرة العربية، ثم انتقلت إلى بيئة تسهلها وهي البيئة الحجازية، وفي هاتين البيئتين أصاب رسم الهمزة في الرسم القرآني ومن ثم في الكتابة العربية إبان عصر تدوين القرآن وبعده، شيء من الازدواجية، إذ كان من اللازم أن ترسم الهمزة برمزها الموضوع لها وهو الألف، وذلك عندما تكون محققة، لكنها في واقع الأمر تستخدم في بيئة لا تهمز إلا في أول الكلمة، لهذا ظهرت الهمزة بصورتها الأصلية في أول الكلمة ألفا، مؤكدة هذا الأصل، ولكنها اختفت من وسط الكلمة وآخرها، لأن البيئة الحجازية لا تستعمل الهمزة في هذه المواضع، أي أنها لا تنطق بالهمزة إلا في أول الكلمة فحسب. وقد أشار بن جني[٢١٨] إلى هذا الجانب موضحا ذلك من رسوم المصحف قائلا: ولو أريد تحقيقها البتة

(٢١٧) د. غانم قدوري الحمد: موازنة بين رسم المصحف والنقوش العربية القديمة، مجلة المورد، ص٤١.

(٢١٨) ابن جني: سر صناعة الإعراب ج١، ص٤٦.

(يعني الهمزة) لوجب أن تكتب ألفا على كل حال، يدل على صحة ذلك أنك إذا وقعتها موقعا لا يمكن فيه تخفيفها ولا تكون إلا محققة، لم يجز أن تكتب إلا ألفا، مفتوحة كانت أو مضمومة أو مكسورة، وذلك إذا وقعت أولا نحو أخذ وأُخذ وإبراهيم. فلما وقعت موقعا إعرابيا لابد فيه من تحقيقها أجمع على كتبها ألفا البتة. وعلى هذا وجدت في بعض المصاحف ﴿يستهزأون﴾ بالألف بعد الواو، ووجد فيها أيضا ﴿وإن من شيأ إلا يسبح بحمده﴾ (الإسراء: ٤٤) بالألف بعد الياء، وإنما ذلك لتوكيد التحقيق». فالهمزة حين تحقق في هذه الفترة يرمز لها بالألف فحسب، إلا أن القرآن الكريم قد نزل في البيئة الحجازية وهذه بيئة لا تهمز إلا في أول الكلمة، في حين تسهل الهمزة عندما تجيء في وسط الكلمة أو عجزها، لهذا فإنهم كتبوا رمز الحرف الذي تؤول إليه الهمزة بعد التسهيل، ولم يكتبوا رمز الهمزة نفسها، لأنهم لا يلفظونها.

وتحديد طبيعة الصوت الذي يخلف الهمزة عند سقوطها في لغة أهل التخفيف إنما يتوقف على نوع الحركة التي تسبق الهمزة أو حركتها نفسها(٢١٩) ومن ثم فإن الكاتب سوف يكتب رمز الصوت الجديد الذي خلف الهمزة فيكتبها برمز الألف في مثل (راس) لأنه يلفظ فتحة طويلة، ويكتبها ياء في مثل (ذيب) لأنها كسرة طويلة، ويكتبها (يومن) لأنها أصبحت ضمة طويلة، وقد لا يكتب شيئا لأن الهمزة قد سقطت، ولم يخلفها في النطق شيء في مثل الأفئدة حيث كتبها (الأفدة) وقد مثلت الهمزة المتوسطة والمتطرفة في الرسم العثماني على أساس أن الكتبة جروا في رسمها على قراءة أهل الحجاز في تخفيف الهمزة(٢٢٠).

ومن هنا يتبين لنا أن الهمزة لم تمثل في الرسم العثماني إلا في أول الكلمات، أما ما عدا ذلك فلا توجد علامة لا في النطق ولا في الرسم، إنما هي حركات طويلة أو أصوات لين(٢٢١). وهكذا يتبين لنا أن للهمزة في الكتابة

---

(٢١٩) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، ص٣٥٥.

(٢٢٠) المرجع السابق، ٣٦٠.

(٢٢١) المرجع السابق، ص٣٤٢.

العربية رمزا واحدا هو الألف (ا)، وهكذا رمز لها في النقوش وفي كتابة المصحف، وأما الصور الأخرى لها فقد جاءت لاحقا وبعد تدوين القرآن، وكانت نتيجة للتزاوج بين الأسلوب الكتابة التي سادت في البيئة الحجازية التي لا تهمز، وابتكار الخليل لرمز الهمزة (ء) لتمثيل صوت الهمزة. ولو أن الخط شاع وانتشر في أول الأمر في بيئة تستخدم الهمز في كلامها كبيئة تميم مثلا لوجدنا الهمزة تصور بصورة الألف دائما في أي موقع من الكلمة[٢٢٢]، لأن الألف هي الرمز الأصلي للهمزة، وقد كانت تكتب إبان تلك الفترة ألفا دائما سواء في أول الكلمة أم وسطها أم آخرها.

وقد وجدت في الرسم العثماني صور هجائية مثلت فيه الهمزة برمزها الأصلي وهو الألف، وكان ذلك نتيجة احتفاظ بعض الكلمات بصورها القديمة في بيئتها السابقة التي تحقق الهمزة، لهذا جاء الرسم القرآني يحوي كلا الظاهرتين ظاهرة كتابة الهمزة متوسطة أم متطرفة ألفا (وهو رمز الهمزة) دائما وهو من بقايا البيئة القديمة للخط العربي، وكذلك جاء الرسم مستجيبا لنطق أهل الحجاز في تخفيف الهمزة فجاءت مثل كلمة العلماء مرسومة ﴿**العلمؤا**﴾ (فاطر: ٢٨) وكلمة مطمئنة ﴿**مطمينة**﴾ (النحل: ١١٢)، وكلمة لتنبؤن ﴿**لتنبون**﴾ (التغابن: ٧) وكلمة آناء ﴿**ءاناي**﴾ (طه: ١٣٠)[٢٢٣].

٤ ـ **رسم الألف المتطرفة ياء:** أشرنا فيما سبق إلى أن الكتابة العربية ومن قبلها النبطية كانت قد أعطت رمز الهمزة وهو الألف (ا) دلالة أخرى وهو أن يكون رمزا للمد المفتوح (الفتحة الطويلة) فأصبح رمز الهمزة (ا) يدل بالأصالة على الهمزة، كما أصبح يدل على الفتحة الطويلة أيضا. حيث لم يكن هناك من رمز آخر للدلالة على صوت الفتحة الطويلة.

وقد أخذت الكتابة العربية بهذا الرمز ليكون دالا على المد في أواسط الكلمات، وإن لم يصبح مطردا كما ذكرنا سابقا، كما استعمل للدلالة على صوت الفتحة الطويلة في نهاية الكلمات. وقد جاء ذلك في نقش حران حيث

(٢٢٢) د. رمضان عبدالتواب: مجلة المجلة، ع١٣٩، يوليو ١٩٦٨، ص٥٩.

(٢٢٣) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٤١٦ -٤١٧.

وردت كلمة (أنا) و(ذا)، كما ورد في نقش القاهرة (أسوان) في كلمة (هذا) و(اننا) و(اذا) كما استعمل هذا في كتابة المصحف فأصبح يرمز للفتحة الطويلة برمزها المستحدث وهو الألف.

وقد وجد في الكتابة العربية منذ أوائل ظهورها ظاهرة أخرى وهي الرمز للفتحة الطويلة في آخر الكلمة برمز الياء. فجاءت الياء في أواخر الكلمة دالة صوتيا على الفتحة الطويلة في النقوش، كما وردت في نقش القاهرة، فكتب جمادى (جمدى) فرسمت الألف المتطرفة ياء، أو كما اصطلح عليه حديثا بالألف المقصورة، وكذلك وردت كلمة (إحدى) مرسومة أيضا بالياء. وجاءت - أيضا - في نقش أم الجمال الثاني، حيث رسمت ألف كلمة (أعلى) بالياء.

وقد جاءت الألف المتطرفة في القرآن الكريم مرسومة بالياء أيضا. وكلتا الحالتين، رسم الفتحة الطويلة في آخر الكلمة بالألف تارة، وبالياء تارة أخرى، أصبحت من خصائص الكتابة العربية حسب شروط وضوابط ذكرها علماء اللغة بعد ذلك.

وبهذا أصبح يمثل صوت واحد، وهو الفتحة الطويلة برمزين (الألف والياء). وهذا الازدواج في تمثيل الفتحة الطويلة المتطرفة يثير التساؤل عن الأسباب اللغوية أو الكتابية وراء هذه الظاهرة. وقد فسره علماء اللغة بأنه جاء بناء على الأصل أو على مراد الإمالة «فما كانت اللام فيه ياء، كتبت بالياء نحو قضى ورمى وسعى؛ لأنك تقول قضيت وسعيت ورميت، وسعيت، وما كان لام فعلت منه واوا، كتبته بالألف، نحو دعا وغزا وسلا؛ لأنك تقول: دعوت وغزوت وسلوت»(٢٢٤). كما أن الإمالة التي تنطق فيها الألف بصورة تكون قريبة من الياء هي من لغة العرب الجارية على ألسنتهم. ولهذا السبب يرون أن هذه الألف كتبت ملحوظا فيها هذا الجانب.

ويرى غانم قدوري الحمد أن وجود هذه الظاهرة الكتابية في رسم الفتحة الطويلة ياء في ذوات الياء يرجع إلى احتمال كون تلك الكلمات كانت تنطق في يوم ما بالياء، ثم يبدو أنه قد حدث تطور في لفظ الياء في تلك الكلمات إلى

(٢٢٤) ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص٢٠٣.

الفتحة الطويلة، ولكن لم تواكب الكتابة ذلك التطور، فظل الرسم بالياء التي نجدها مرسومة الآن في كثير من الكلمات في الرسم العثماني، بينما صار اللفظ فتحة طويلة[٢٢٥]، ولعل ظاهرة الإمالة ملمح لذلك الأصل البعيد.

ولكن ألا يمكن أن تكون القيمة الصوتية للفتحة الطويلة في آخر الكلمة ذات وقع كبير في أسماع الناقشين والكتبة، مما جعلهم يستشعرون أهمية تمثيلها كتابيا، فلما لم يكن في الأصل رمز للفتحة الطويلة رمزوا لها في وقت مبكر جدا برمز الياء. وقد أصبح رمز الفتحة الطويلة مع التطور في تمثيله برمز مستعار يتجاذبه اتجاهان: الأول استعارة رمز الهمزة والثاني استعارة رمز الياء. وقد ظهر الاتجاه الأول بوضوح بوصفه رمزا للفتحة الطويلة في وسط الكلمة وآخرها، في حين تراجع الاتجاه الثاني وهو رمز الياء أمام سطوة رمز الهمزة، ولكن بقيت آثاره في بعض الكلمات، حيث أصبحت بعض الكلمات ترسم على صورة الياء، وخاصة ما تجاوز منها الثلاثي. وقد حاول اللغويون وعلماء الرسم قديما تتبع هذه الكلمات ووضع قواعد تضبطها، إلا أن المراجع لمعاجم اللغة يتبين له عدم الاعتماد في رسمها على قاعدة مطردة، بل يوجد ما هو خلاف ما وضعه اللغويون.

٥ - التحجر في رسم بعض الكلمات: الأصل في النظام الكتابي أن يكون المكتوب مطابقا للمنطوق، إلا أن واقع الأنظمة الكتابية في جميع لغات العالم، يشير إلى عدم اطراد التطابق بين المكتوب والمنطوق في جميع ألفاظ اللغة المكتوبة. فنحن في حقيقة الأمر نكتب كما يكتب غيرنا، لا كما نتكلم، وإلا كتب كل واحد بهيئة مختلفة عن غيره[٢٢٦]. وهذه الظاهرة موجودة في جميع اللغات المكتوبة، ولها أسباب ذكرها علماء اللغات في مواضعها. وفي الكتابة العربية جاءت مجموعة من الألفاظ مكتوبة على خلاف ما يوحي به نطقها، حيث يكون النطق دالا على وجود أصوات معينة، لكن الكتابة لا تمثل هذه الأصوات برموز

(٢٢٥) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٣٢٣.

(٢٢٦) د. زيد عمر مصطفى: رسم المصحف بين التحرز والتحرر، مجلة الدارة، ع٣، العشرون، ص٩٨.

تدل عليها، فتثبت هذه الألفاظ على رسم معين اعتاد الكتبة عليه، رغم أنه قد يكون غير مطابق للنطق في الأصل، وهي ألفاظ معدودة ثبتت على طريقة في الرسم، ويتناقلها الخلف عن السلف بدون تغيير، وهذه الظاهرة الإملائية هي ما ما يطلق عليه الباحثون تحجر الألفاظ. وقد كان هذا الأمر شائعا في الكتابة العربية في أول عهدها. ويظهر هذا التحجر في بعض الألفاظ التي صمدت أمام النطق الصوتي لها في كتب علماء اللغة والهجاء، فنجدهم يذكرون الكلمات التي جاءت مكتوبة بخلاف ما وضع من قواعد تراعي النطق، وهي في الغالب ألفاظ معتمدة في ذلك الكتب على الرسم العثماني لها، فابن قتيبة يقول(٢٢٧) «تحذف الألف من الأسماء الأعجمية نحو إبرهيم وإسمعيل، وإسرئيل وإسحق استثقالا لها. وتكتب الصلوة والزكوة والحيوة بالواو اتباعا للمصحف ولاتكتب شيئا من نظائرها إلا بألف...» ثم يعلق على ذلك قائلا: «ولولا اعتياد الناس لذلك في هذه الأحرف الثلاثة وما في مخالفة جماعتهم، لكان أحب الأشياء إلي أن تكتب هذه كلها بالألف». ويقول أيضًا: «وأجمع الكتاب على أن كتبوا: السلم عليكم ورحمت الله بالتاء. ويحيى الاسم فإن الكتاب أجمعوا على أن كتبوه بالياء ولم يلزموا فيه القياس، وأحسبهم اتبعوا فيه المصحف».

وقد أشار إلى هذه الظاهرة محاولا تفسيرها بعض العلماء مثل الصولي حين قال(٢٢٨) «من ذلك الصلوة والزكوة والغدوة والحيوة والمشكوة والربو كتب كل هذا في المصحف بالواو، وكان يجب أن يكتبن بالألف للفظ، وإنما كتبن كذلك على مثل أهل الحجاز لأنهم تعلموا الكتاب من أهل الحيرة». وكذلك النووي في شرحه لصحيح مسلم حيث نقل عن الفراء أنه قال: إنما كتبوا (الربا) في المصحف بالواو لأن أهل الحجاز تعلموا الخط من أهل الحيرة ولغتهم (الربو) فعلموهم صورة الخط في لغتهم(٢٢٩).

(٢٢٧) ابن قتيبة، أدب الكاتب، ص١٩١، ٢٠١، ٢٠٠، ٢٠٥.

(٢٢٨) الصولي: أدب الكاتب، ص٢٥٥.

(٢٢٩) الهوريني: المطالع النصرية للمطابع العصرية في الأصول الخطية، ص١٢.

وهذه الروايات تشير إلى أنه كان لأهل الحيرة نطق معين جرت عليه الكتابة عندهم، وحين انتقلت الكتابة العربية من الحيرة إلى مراكز الحضارة في الحجاز، حافظ الكتاب على صورة هجاء هذه الكلمات، على ما كانت عليه عند كتاب الحيرة، ومن ثم فإن كتابة أهل الحجاز لتلك الكلمات بالواو، «جرى على منطق غيرهم وتقليد لهم»(٢٣٠). وهذه الروايات التي تشير إلى كتابة أهل الحيرة لهذه الكلمات، تؤكد مبدأ التحجر في الرسم، وتشير إلى بعض أسبابه، فالأصل في الكتابة مسايرة النطق، لكن تطور اللغة المنطوقة أو انتقال الكتابة من بيئة لغوية إلى بيئة لغوية أخرى يجعل الكتابة تثبت على رسم واحد لا يساير النطق الجديد فتبقى مخالفة له، حيث يكتب الناس شيئا اعتادوا على صورة رسمه، لكنهم ينطقونه حسب تطوره في لغتهم.

إن ما ورد في النقوش العربية القديمة من أمثلة قليلة يؤيد ما نجده في رسم المصحف من الكلمات المهموزة المكتوبة خلاف القاعدة المطردة، فما ورد في نقش حفنة الأبيض في السطر الثاني من رسم الهمزة واوا في (الله وكبر) يماثل زيادة الواو في أمثلة من الرسم في مثل (أولئك وأوريكم)(٢٣١) ولهذا فإن القراء أشاروا إلى وجوب اتباع النطق المروي والمعروف دون التفات إلى المكتوب، قال بن المنادي(٢٣٢): إن من المكتوب مالا تجوز به القراءة من وجه الإعراب، وإن حكمه أن يترك على ما خط، ويكلف القارئين أن يقرؤوا بغير الذي يرونه مرسوما». وهذا يشير إلى تعود الناس والكتبة منهم خاصة على صورة معينة في رسم بعض الكلمات مخالفة للنطق، حتى وإن كان ذلك في كتابة النص القرآني، فما كتابته إلا نموذج للكتابة العامة في عصر تدوين القرآن. وقد وثق هذه الصورة المتحجرة لها رسم المصحف، مما رسخ صورتها المخالفة لنطقها عند الناس. وكان لهذا الرسم بعد ذلك دور كبير في توجيه قواعد الرسم الإملائي العربي، كما كان أيضا مكتنزا لكثير من الألفاظ التي تحجرت كتابتها

---

(٢٣٠) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٣٣٤.

(٢٣١) د. غانم قدري حمد: موازنة بين رسم المصحف والنقوش العربية القديمة، مجلة المورد، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ص٤١.

(٢٣٢) أبو عمرو الداني: المحكم، ص١٨٥.

على رسم واحد لا يساير النطق، فكان يمثل رسمها إبان نزول الوحي وتدوين القرآن أول مرة. وقد تسربت من هذا الرسم المصحفي كثير من الألفاظ إلى الإملاء الاصطلاحي. وإذا كانت قد أخذت تختفي تدريجيا من الكتابة العربية إلا أن بقايا منها ما زالت مستخدمة في كتابتنا إلى اليوم من مثل (الرحمن = الرحمان، وهذا = هاذا، وهذه = هاذه، إله = إلاه، اللهم = اللاهم، الله = اللاه، عمرو = عَمْر).

٦ - **عدم تمثيل الحركات القصيرة**: لا تمثل الخطوط السامية الغربية كلها في الأصل إلا الأصوات الصامتة[٢٣٣] وقد ورثت الكتابة العربية عن النبطية هذا الميراث في عدم تمثيل الأصوات الصائتة، فهي لا تمثل إلا الأصوات الصامتة فحسب، دون إشارة إلى أي صوت حركي قصير أو طويل. حيث إن اللغات السامية بعامة ترى أن الصوامت ثابتة، وأما الصوائت فهي متقلبة. وهذا هو الذي أملى على الكتابة السامية مبدأها في التعبير عن العنصر الأكثر ثبوتا وهو الصوامت، مهملة العنصر الأكثر تقلبا، وهو الصوائت[٢٣٤]. وقد تتابعت الكتابات السامية في التعبير عن هذه الصوائت بدرجات متفاوتة في الاطراد والشمول. وكانت الكتابة في مرحلة تطورها من الأرامية إلى النبطية ثم العربية قد استخدمت الألف والواو والياء الصوامت لتمثيل الفتحة والكسرة والضمة الطوال، لكن هذه الكتابة لم تستطع خلال عدة قرون أن تمثل الحركات القصيرة برموز خاصة، وعند نزول الوحي دون القرآن الكريم ونشر في عهد عثمان بن عفان بكتابة عربية خالية من علامات الضبط بالحركات القصيرة، ولهذا جاءت مخطوطات المصاحف الأولى، والنقوش والكتابات العربية بصفة عامة، خلوا من أي إشارة للحركات القصيرة طوال هذه الفترة، وبقي الحال كما هو حتى النصف الثاني من القرن الهجري الأول.

٧ - **خلو الكتابة من نقط الإعجام**: جاءت النقوش العربية الجاهلية وكذلك دون القرآن بحروف خالية من نقط الإعجام، ولهذا فقد مثلت بعض

---

(٢٣٣) كارل بروكلمان: فقه اللغات السامية، ص٣٧.

(٢٣٤) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٨٨.

الرموز قيما صوتية متعددة فكان رمز مثل (ح) يمثل صوت الحاء والجيم والخاء، وهذا الأسلوب بخلاف ما يفترض في أي نظام كتابي، إذ يجب أن يمثل كل رمز كتابي صوتا واحدا يدل عليه. وبسبب مجيء الرموز الكتابية العربية بهذه الصورة المزدوجة في تمثيل الرمز الواحد لأصوات متعددة، وهو أمر خلاف ما تجري عليه الأنظمة الكتابية بوضعها رمزا خاصا لكل صوت، فإن هناك اعتقادا قويا بأن الرموز الكتابية في صورتها الأرامية ثم النبطية والعربية لم تكن تعاني من هذا الازدواج في الدلالة الصوتية، بل إن كل رمز كان يدل على صوت واحد، وأن رمزا مثل (ح) لم يكن يدل إلا على صوت الحاء في حين أن الجيم والخاء كانت لها رموز أخرى تدل عليها ولا يشاركها فيها صوت آخر. ولكن نظرا لهذه الرحلة الطويلة التي قطعتها الكتابة عبر حقب التاريخ، فقد طرأت تطورات على الرموز، وتساهل من الكتبة والناقشين أدى إلى اضمحلال الفروق المميزة بينها؛ مما أدى إلى تشابهها ثم توحد صورها. كما أن هناك تطورا آخر للرموز كان له الأثر الأكبر في بروز هذه الظاهرة، ويتمثل هذا التطور في ميل الحروف إلى الترابط بعد أن كانت مستقلة، ذلك أن النقوش النبطية القديمة تبدو حروفا مستقلة بعضها عن بعض، لكن أخذت الأربطة بين الحروف في الزيادة والاطراد بدءا من القرن الأول الميلادي وتنمو وتترعرع في القرنين الثاني والثالث، حتى نراها في القرن الرابع قد شملت حروف الكلمة تقريبا، وكانت نتيجة ذلك أن «بدأت حروف معينة تفقد أشكالها الخطية المتميزة وأخذت تختلط بحروف أخرى، حتى صعب التمييز بينها»(٢٣٥). لهذا فإن هذا الاشتراك في الرمز الكتابي الواحد على ما يبدو لم يكن أصيلا، أو كان نتيجة لظاهرة ارتباط الحروف داخل الكلمة التي استجدت على الكتابة النبطية في القرن الأول بعد الميلاد وما بعده، وكذلك تطور شكلها أثناء رحلتها عبر القرون. ونتيجة لهذا الاشتراك في الرمز الواحد في وقت مبكر جدا في تاريخ النظام الكتابي العربي بدءا من سلفه النبطي؛ فإنه يرجح أنه قد بحث عن وسيلة للتمييز بين الرموز بحيث يكون كل رمز دالا على صوت

---

(٢٣٥) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٧٣.

واحـد، ونـرجح أن تكون هذه الوسـيلة هي نقط توضع تحت الرمـز أو فـوقـه بتـرتيب مـعين. ومما يسـاند هذا الرأي وجـود آثار لهـذا النقـط في نقـوش وكتابات مبكرة من تاريخ الكتابـة العربيـة وبالتحـديد في الثلث الأول من القرن الهجري الأول، أي قـبل مـرحلة الإصـلاح الكتـابي الذي جـاءت على يد تلاميـذ أبي الأسود الدؤلي.

وعلى كل حال فإن القول بوجود نقط الإعجام أصيلا في الكتابة العربيـة أو أنه غيـر أصيل لا يغيـر من حقيقة الكتابة العربية غير المعجمة، عندما كتب بها القرآن الكريم في عهد الرسول ﷺ فقد جاءت كتابة خاليـة من الإعجام، تصور فيها عدة أصوات برمز كتابي واحد، ومعظم النقوش والمصاحف القديمة تثبت ذلك.

٨ ـ **تجـزئة الكلمـة الواحـدة على سطرين:** تأتي حـروف الكلمـة الواحـدة على شكل كتلة واحدة، وقد تكون حروف الكلمـة متصلة حسب ضوابط اتصال الحـروف، وقـد يكون منهـا بعض الحـروف التي لا تقبل الاتصـال. وقـد جـاءت الحـروف النبطيـة مسـتقلة بعضها عن بعض. لكن أخذت الأربطة بين الحـروف تزداد منذ بداية القـرن الأول الميـلادي، حـتى شـملت أكثـر الكلمات المكونة من حـرفين فـأكثـر، بحـيث أصبـحت الكلمـة تشكل كتلة واحـدة. ولكن بعض هذه الحــروف لم تخـضع لهــذه الأربطـة، وظلت لا تـرتبط بما بعــدها. وقــد ورثت الكتـابة العربية هـذه الظاهـرة في ارتباط أغلب الحـروف، وإن ظلت ستة أحـرف هـي (الألف والواو والدال والذال والراء والزاي) تشكل عـوامل انفـصـال بين أجـزاء الكلمـة الواحـدة. وبهذا الارتباط بين أغلب الأحرف ازداد ارتباط أجـزاء الكلمـة الواحـدة، وأصـبحت تشكل وحدة مسـتقلة لا تنفصل أجـزاؤها. لكن الكتابة العربيـة في أول عهدها، كانت لا تمانع من فصل أجزاء الكلمـة الواحدة عند الضـرورة، وذلك في حـالة انتهـاء السطر قبل انتهـاء الكلمـة، بحـيث إن الكاتب عنـدمـا ينتهي السطر قبل نهاية الكلمة يكمل كتابة الكلمـة في السطر الذي يليه. ونجد هذه الظاهـرة بارزة في النقوش العربيـة الإسلامية وفي كثيـر من مخطوطات المصاحف الأولى.

وقد روى القلقشندي[٢٣٦] عن بعض العلماء وقوع هذه الظاهرة في المصاحف التي كتبت في زمن عثمان بن عفان رضي الله عنه مرجعا وجودها إلى كتابة تلك المصاحف بقلم الجليل المبسوط. ويذكر الدكتور غانم قدوري الحمد أنه قد وجد هذه الظاهرة في ثلاث صفحات من بقايا مصاحف قديمة أحدها مكتوب على الرق محفوظ في مكتبة مرقد الإمام علي رضي الله عنه في النجف، والثاني مكتوب على الرق محفوظ في مكتبة المتحف العراقي ببغداد، والثالث مكتوب على الرق عثر عليه في مسجد عمرو بن العاص رضي الله عنه في القاهرة القديمة وهو محفوظ بدار الكتب المصرية[٢٣٧]. والنقوش الإسلامية بعامة تظهر بوضوح هذه الظاهرة الكتابية حيث نجدها في نقش أسوان، ونقش الطائف وكذلك نقش حفنة الأبيض. وفي أميال عبدالملك ابن مروان. وقد بقي هذا الأسلوب شائعا في الكتابة العربية حتى القرن الثالث أو الرابع الهجري.

٩ - **حذف ألف التنوين:** ظهر في الرسائل المنسوبة إلى الرسول ﷺ وكذلك في كتابات جبل سلع في المدينة عدم إثبات الألف التي تأتي بدلا من التنوين المنصوب في الوقف، حيث جاء في نقش سلع (وأشهد ان محمد عبده). وكذلك في رسالة الرسول إلى المنذر بن ساوي أمير البحرين، حيث جاءت فيها كلمة محمد المنصوبة بغير إثبات ألف في نهايتها.

وعلى الرغم من التشكيك في نسبة هذه الكتابات إلى عصر البعثة إلا أن هذا لا ينفي هذه الحقيقة، ذلك أن هذه الكتابات ليست متأخرة عنها كثيرا. كما أن تأخر تمثيل الفتحة الطويلة برمز الألف (ا) يلقي بظلاله على هذه الظاهرة. كما أن ظهورها في الكتابات التالية لهذه الفترة يؤكد وجودها، وأنها لم تكن أخطاء إملائية كما يقال، بل إنها عامة في الكتابة العربية، مثلها مثل إسقاط رمز الفتحة الطويلة من وسط الكلمة. وقد بقي هذا الأسلوب شائعا

---

(٢٣٦) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٤٥.

(٢٣٧) د. غانم قدوري الحمد: موازنة بين رسم المصحف والنقوش الجاهلية، مجلة المورد، ع ٤، ص٣٣.

في الكتابة في فترات متأخرة عن عصر النبوة، حيث جاءت في كتابات شواهد القبور العباسية(٢٣٨).

١٠ ـ **إلحاق الواو بأسماء الأعلام:** من قواعد الكتابة النبطية إلحاق واو في آخر أسماء الأعلام علامة لتنوين الاسم(٢٣٩) من مثل (مقيمو، نبطو، كهيلو، عيدو = عائد، غوثو = غوث، منوتو = مناة)(٢٤٠)، وهي واو تبدو زائدة على أصوات الكلمة، لكنها تشير إلى خاصية كتابية كانت شائعة في الكتابة النبطية التدمرية(٢٤١). وقد جاءت الكتابة العربية في النقوش الجاهلية آخذة بهذا الأسلوب في ختم الاسم العلم بالواو حيث نجدها في نقش زبد في كلمة (سعدو، سترو، شريحو) وفي نقش حران في كلمة (ظلمو)(٢٤٢).

وزيادة الواو في الأسماء العربية بعامة جاءت من قبيل التحجر الكتابي على أسلوب معين، حتى وإن خالف النطق الرموز المكتوبة، إذ العربية الفصحى لا تقبل مثل هذه الإضافات الصوتية في الأعلام. ولهذا استطاعت الكتابة العربية في مسيرة تطورها أن تتخلص من هذا الأسلوب النبطي تدريجيا، حتى إذا جاء العصر الإسلامي نجد أن هذه الظاهرة تختفي تماما من جميع أسماء الأعلام العربية، ولم يبق من آثارها إلا علم واحد في العربية هو (عمرو) الذي بقيت الواو ملازمة له، وشاهدة على ارتباط الكتابة العربية بأصلها النبطي. وتزاد الواو في غير هذا العلم في اسمي الإشارة: أولئك، وأولاء. وقد فسر علماء الرسم في العربية مثل هذه الزيادة بأنها للفرق بين المتشابهات فقالوا إنها في (عَمّرو) للفرق بينها وبين (عُمَر)، وهو تفسير تناسى كثيرًا من حالات الزيادة أو النقص الموجودة في ألفاظ خالف رسمها نطقها. كما تناسى حالات الشبه بين الكلمات التي لم يعمد إلى الزيادة فيها للتفريق بينها. لهذا قال ابن

---

(٢٣٨) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٨١،٩٣،٩٧.

(٢٣٩) أصل الخط العربي: خليل يحي نامي، ص١٠١.

(٢٤٠) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف دراسة لغوية تاريخية، ص٧٤.

(٢٤١) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص١٣٣.

(٢٤٢) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص٥٢، ٥٣.

درستويه عن مثل هذه الزيادة[٢٤٣] «ولو زيدت الواو في كل رسم أشبهه آخر لصار أكثر الكلام بواو» وكأن ابن درستويه يلمح بقوله هذا إلى السبب الحقيقي لمثل هذه الحالات الإملائية.

---

(٢٤٣) ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص٩٢.

الفصل الثاني

عصر النضج والاكتمال

(استقرار البنية الأساسية للكتابة)

(١)

تطور العصر وحاجته إلى الكتابة

لم ينتشر الخط والتدوين في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، بسبب الأمية المتفشية بين أوساط الناس. لكن السبب الأهم في ذلك يكمن في ندرة الوسائط الكتابية الملائمة للتدوين وبدائيتها، إذ هي لا تعدو الجريد والعظام واللخاف والإدم، وهذه وسائط غير عملية في أغلبها، لا تساعد على انتشار الكتابة والتدوين. ولقد كانت المكاتبات المهمة تدون على الرق. وقد كتب القرآن الكريم في عهد الرسول ﷺ وحتى نشره في عهد عثمان رضي الله عنه، على وسائط عديدة منها الرق، لكنه لم يكن متيسرا للجميع، كما أنه غالي الثمن، فلم يكن وسطا ملائما للكتابة المطولة.

وعلى الرغم من أن الإسلام دعا إلى العلم وأشاد بالكتابة وأدواتها، إلا أن عدم توفر الوسط الكتابي الملائم كان عائقا أمام انتشار الخط والكتابة. ولهذا يمكننا القول إن الفتح العربي لمصر كان له أكبر الأثر في انتشار حركة التدوين وانتشار التأليف وبالتالي ازدهار الخط العربي، فقد أدى هذا الفتح إلى تدفق ورق البردي على مراكز الثقافة في البصرة والكوفة ثم دمشق وبغداد. وأصبح في وسع المؤلفين والناسخين الحصول عليه في شيء من اليسر، بعد أن كانت الكتابة وقفا على الرق[١] الغالي الثمن. وفي هذا العصر اتجه الناس اتجاها علميا وتغيرت مفاهيمهم العقلية والاجتماعية، فأصبحت القراءة والكتابة مما يزين الإنسان ويعلي من قدره عند الناس، بعدما كانت العرب تفضل السيف على القلم وتعلي من شأن الشجاع صاحب السيف. وترى الوضاعة للكاتب صاحب القلم حتى قال قائلهم[٢]:

---

(١) د. الطاهر أحمد مكي: دراسة في مصادر الأدب، ص٥٥.

(٢) الجهشياري : الوزراء والكتاب، ص٢٨.

أتحقر في ولست لذاك أهلا ❖ ❖ وتدني الأصغرين من الخوان
جهابذة وكتاب وليسو ❖ ❖ بفرسان الكريهة والطعان

ونتيجة لهذا التغير في الموازين الاجتماعية في هذا العصر أصبح المتعلم الكاتب أعلى شأنا من الشجاع، وقد وقف المعافى بن نعيم مع معبد بن طوق على مجلس لبني العنبر فسلموا أولا على المعافى بن نعيم واحتفوا به ثم عادوا بعد ذلك إلى معبد الذي لم يعجبه هذا التصرف إذ لم يكن معهودا في وعيه الاجتماعي والثقافي، فعاتبهم قائلا: بدأتم بالصغير قبل الكبير وبالمولى على العربي...» وكان رد أحدهم إشارة صريحة لهذا التغيير في المفاهيم التي تنبئ عن تحول المجتمع إلى مفاهيم جديدة في القيم الثقافية والاجتماعية حيث قال: «بدأنا بالكاتب قبل الأمي، وبالمهاجر قبل الأعرابي...»(٣).

❖ مظاهر الحركة الثقافية والعلمية

١ ـ كثرة النقوش والكتابات

أدت هذه النظرة الحضارية للمتعلم والكاتب إلى كثرة المتعلمين والكتبة من أبناء الأمة الإسلامية، يستوي في ذلك شريفهم ووضيعهم وغنيهم وفقيرهم. وإذا كانت النقوش الكتابية في الثلث الأول من القرن الهجري الأول وما قبله تعد على الأصابع فإن نقوش العهد الأموي لا يمكن إحصاؤها، وتورد دراسة علمية(٤) ستين نقشا إسلاميا، موجودة في الواجهات الصخرية المجاورة لصعيد عرفات، وبعضها الآخر بالقرب من منى من مكة المكرمة، يأتي أغلبها من القرن الأول. وما درس من تلك النقوش لا يشمل جميع النقوش الموجودة في هذه المنطقة المحددة، إذ إن هناك الكثير منها لم يدرس. وهذا كله يشير إلى ازدياد عدد النقوش في الجزيرة العربية، وبالتالي كثرة المتعلمين خلال فترة القرون الثلاثة الأولى، وهذه الكثرة ما هي إلا صدى للحركة الثقافية والتعليمية

(٣) الجهشياري : الوزراء والكتاب، ص٢٨-٢٩.

(٤) د. سعد عبدالعزيز الراشد : كتابات إسلامية من مكة، ص١٨٢، ٦٧، ١٧٥، وانظر ص (ط) من المقدمة.

التي سادت الدولة الإسلامية. ويمكننا الإشارة إلى جملة من النقوش والكتابات التي وصلتنا من القرن الأول بوصفها مؤشراً لما تلاه:

١ - **نقش الطائف** : وهو نقش تأسيس لسد سيسد، وقد أمر ببنائه معاوية ابن أبي سفيان رضي الله عنه، ويقع في الشمال الشرقي من مدينة الطائف، مؤرخ سنة ٥٨هـ، وهو أقدم النصوص التأسيسية في العمائر الإسلامية في العالم(٥)، ويتميز هذا النقش بأن عددا من حروفه تبدو منقطة نقط إعجام، وهي الباء والتاء والثاء والنون والفاء والخاء(٦).

٢ - **نقش حفنة الأبيض** : وهو نقش شبه تذكاري كتبه ثابت بن يزيد الأشعري، في شوال من سنة ٦٤هـ على صخرة تجثم على حافة وادي الأبيض، في منطقة تسمى حفنة الأبيض غربي كربلاء. وفيه ثلاثة حروف معجمة وهي الباء والياء والثاء(٧).

٣ - **نقش منارات الطريق** : ويرجع تاريخ هذا النقش إلى سنة ٨٦هـ وهو من علامات الطريق التي عملت في عهد عبدالملك بن مروان، وتظهر فيها كلمة (ثمنية) معجمة(٨).

٤ - **النص التأسيسي لقبة الصخرة** : وهو شريط كتابي يحيط بأعلى رقبة قبة الصخرة ببيت المقدس منقوش بأحجار الفسيفساء ومؤرخ سنة ٧٢هـ(٩).

٥ - **دينار عربي من عهد الخليفة عبدالملك بن مروان** : وقد ضرب هذا الدينار سنة ٧٧هـ وتبرز أهمية هذا الدينار في أنه يعد أول دينار عربي في الدولة الإسلامية تكون نصوصه بكاملها عربية، وهو نتاج حركة التعريب الشاملة التي قام بها الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان، حيث بدأ بتعريبها

(٥) محمد فهد الفعر : تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص١٦٧.

(٦) د. غانم قدوري الحمد : موازنة بين رسم المصحف والنقوش العربية القديمة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص٣٨-٣٩.

(٧) د. أسامة ناصر النقشبندي : مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، مجلة المورد، ع٤، م١٥، ص٩٩.

(٨) د. عبدالعزيز حميد صالح وزملاؤه : الخط العربي، ص ٨٥-٨٧.

(٩) د. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص٩٧.

تدريجيا من سنة ٧٤هـ وحتى سنة ٧٧هـ(١٠).

٦ ـ **درهم عربي** : وقد ضرب هذا الدرهم بأرمينية سنة ٧٨هـ وهو أيضا أول درهم ذي نصوص عربية كاملة فهو من نتاج عهد عبدالملك بن مروان(١١).

٧ ـ **نقش قرآني من العسيلة شمال شرقي مكة** : مؤرخ سنة ٨٠هـ، كتبه عثمان بن وهران. وهذا النقش يتكون من ثمانية أسطر كتبت على واجهة صخرية يتضمن الآية رقم ٢٦، من سورة ص ﴿**يداود إنا جعلناك خليفة في الأرض....**﴾(١٢) وهجاؤه على طريقة الرسم المصحفي.

٨ ـ **دعاء قرآني من العسيلة** : وهو نقش مؤرخ سنة ٨٤هـ وكتبه حكيم بن عمارة، ونص النقش دعاء قرآني لكاتبه، حيث يتضمن الآية رقم ١٣٠ من سورة طه ﴿**فاصبر على ما يقولون وسبح بحمد ربك..**﴾(١٣).

٩ ـ **نقش قرآني من العسيلة** : وهو نقش مؤرخ سنة ٨٤هـ وكتبه عبدالله بن عمارة، ويتضمن النقش استشهادا قرآنيا مستنبطا من عدة آيات قرآنية(١٤).

١٠ ـ **جدارية في قصير عمرة الأموي** : وهي عبارة عن نص منقوش على أحد جدران قصير عمرة. وهو بناء أنشئ أيام خلافة الوليد بن عبدالملك (٨٦ ـ ٩٦هـ) وتعرف هذه الجدارية بمصورة ملوك الأرض أو أعداء الإسلام. والبناء ما يزال قائما على بعد خمسين ميلا شرق عمان(١٥). والنص الوارد فيها من النصوص التي وصلتنا على جدران العمارات التي ترجع إلى العصر الأموي. وقد جاءت فيها كلمة النجاشي منقوطة.

١١ ـ **ثلاث برديات:** الأولى: قرطاس من قراطيس البردي عثر عليها في مصر، وهي قطعة من رسالة خاصة بالجزية مؤرخة في سنة ٩٠هـ (٧٠٨م) نشر نصها المستشرق مورتز في الموسوعة الإسلامية، وأغلب كلماتها معجمة

(١٠) د. ناهض عبدالرزاق دفتر: تطور الخط العربي على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسي، مجلة المورد، م ١٥، ع ٤، ص٤٦.
(١١) المرجع السابق، ص٤٧.
(١٢) د. سعد عبدالعزيز الراشد : كتابات إسلامية من مكة، ص١٦١.
(١٣) المرجع السابق، ص ٥٦-٥٧ .
(١٤) المرجع السابق، ص ٢٦-٢٧.
(١٥) د. عبدالعزيز حميد صالح وزملاؤه : الخط العربي، ص٨٧.

وبشكل خاص حروف الباء والتاء والثاء والنون والياء.

الثانية: قرطاس آخر من قراطيس البردي المصرية التي ترتقي إلى العصر الأموي، وهو محفوظ بدار الكتب المصرية نشر محتوياته المستشرق كروهمان. ويتعلق بسجن شخص، وقد حرر محتوياته شخص اسمه عقبة. في شهور سنة تسعين هجرية. والتنقيط مقتصر على حروف الفاء والنون والياء فقط.

الثالثة: بردية أخرى مؤرخة من سنة ٩١هـ (٧٠٩م) بعض كلماتها منقوطة، وهي محفوظة بدار الكتب المصرية[١٦].

١٢ ـ **نقش دار الإمارة بالكوفة** : كتب هذا النقش بالمداد الأسود المائل للحمرة على الطبقة الجصية الأولى الملاصقة للجدار في دار الإمارة بالكوفة. وهو عبارة عن دعاء وردت فيه أسماء عديدة، والنقش غير مؤرخ، لكن الدكتور أسامة النقشبندي[١٧] قدر أنه يرجع إلى النصف الثاني من القرن الأول الهجري.

١٣ ـ **نقش في الشعر الحكمي من منطقة العسيلة** : والنقش يحمل اسم كاتبه أبي جعفر بن حسن الهاشمي، وتاريخ كتابته سنة ثمان وتسعين من الهجرة، والنقش عبارة عن بيت من الشعر منه: أفنا (أفنى) الجديد تقلب الشمس...[١٨]. وهذه النقوش المبكرة لها دلالتها على انتشار الوعي الكتابي في القرن الأول الهجري، كما أنها تحمل كثيراً من علامات التطور في مسيرة الكتابة العربية.

٢ ـ الرواية والتأليف

كانت الدواوين في العصر الأموي معنية بكتابة الرسائل للخلفاء والأمراء والولاة، كما أن هناك من الدواوين ما كان معنيا بإحصاء الناس وأعطياتهم، وهو الذي أنشأه عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنه. وكانت الدواوين المعنية بالحسابات يكتب فيها بالفارسية في الكوفة والبصرة، وبالرومية في الشام، إلى أن قام عبدالملك بن مروان بتعريبها، حيث أمر الحجاج بنقل الدواوين إلى

(١٦) د. عبدالعزيز حميد صالح وزملاؤه: الخط العربي، ص٨٥-٨٧.

(١٧) د. أسامة ناصر النقشبندي: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، مجلة المورد، ع٤، م١٥، ص١٠٠-١٠١.

(١٨) د. سعد عبدالعزيز الراشد: كتابات إسلامية من مكة، ص ٦١-٦٢.

العربية سنة ثمان وسبعين[١٩]. ولقد كان لهذه الحركة التعريبية في جميع دواوين الدولة دور في نشر الكتابة العربية، وجعلها تحتك بالواقع الإداري والمالي وتتفاعل معه وبالتالي تتحرك لتهذيب أشكالها وطرائق رسمها؛ لتتلاءم مع المعترك الجديد الذي اقتحمته.

كان عصر الخلفاء الراشدين عصر الفتوحات التأسيسية للدولة الإسلامية، وقد تم في ذلك العصر أيضا انتشار بعض مؤسساتها التنظيمية حيث أنشئت الدواوين. وقد اشتغل المسلمون بعد جمع القرآن بالدرجة الأولى بالقرآن ونسخه، حتى إذا ما جاء العصر الأموي كانت الدولة الإسلامية قد تهيأت إلى الانطلاقة العلمية والحضارية بانتشار التعليم، وأصبحت القراءة والكتابة سمة عامة لأبناء الدولة الإسلامية، فأخذوا في تدوين معارفهم العربية، وأخبارهم في الجاهلية وأنسابهم وأشعارهم، وأصبح التدوين لا الحفظ هو السمة العلمية الغالبة على المجتمع العلمي والأدبي «وفي أخبار جرير أنه كان يأمر راويه بإعداد ألواح ودواة ليملي عليه بعض أشعاره، وأنه كان يقول لسامعيه بالمربد قيدوا قيدوا أي اكتبوا»[٢٠].

وقد تخصص نفر من العلماء برواية أخبار العرب، وبلغ من عنايتهم بتدوينها أن كون بعضهم ما يشبه مراكز المعلومات في منازلهم حيث كتبوا ما وصلهم من أخبارهم وأشعارهم. ويذكر الجاحظ عن أبي عمرو بن العلاء - وهو أعلم الناس بالغريب والعربية وبالقرآن والشعر وبأيام العرب وأيام الناس - أن كتبه عن فصحاء العرب قد ملأت بيتا له إلى قريب من السقف[٢١]. وقد توسعت دائرة التدوين فشملت تاريخ غزوات الرسول وأخبار الخلفاء الراشدين والأمويين، كما دونت الرسائل السياسية. وازدهرت حركة التأليف حتى كتب في كل علم وفن، ووضعت في أواخر العصر الأموي، وأوائل العصر العباسي أسس معظم العلوم العربية، نقلية كعلوم القرآن والحديث والفقه والأصول

---

(١٩) الجهشياري : الوزراء والكتاب، ص٣٨.

(٢٠) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، ص٣٥٢.

(٢١) الجاحظ : البيان والتبيين، ج١، ص٣٢١.

والنحو، وعقلية كالرياضة والمنطق والفلسفة. وقل أن نجد علما إسلاميا نشأ بعد ذلك، ولم تكن جذوره قد وجدت في هذه الفترة.

وأصبح الاشتغال بالعلم صنعة متقنة، تخصص بها العلماء وطلبة العلم، وتفرغوا لها، مما أدى إلى التخصص الدقيق في شتى فروع الثقافة العربية الإسلامية. وأصبح لكل مجموعة من العلماء وطلبة العلم مجال اعتنوا بتحقيق أصوله وتدوين فروعه وتنظيمها.

وعلى إثر هذا السباق العلمي احتاجت الحركة التأليفية إلى من يتابعها ويدون ذخائر المؤلفات في شتى الاختصاصات، فجمع النديم في الفهرست صنوف المعارف والمؤلفات المعروفة في عصره. وعمل النديم في كتابه ـ وإن كانت شهادة متأخرة إذ هو من أبناء القرن الرابع ـ إلا أنه يشهد على ما بلغته حركة التأليف في تلك العصور.

٣ ـ حركة النسخ والتدوين

انتشر كتاب المصاحف الذين يعنون بالخط وتجويده. وأول من كتب المصاحف في الصدر الأول، ويوصف بحسن الخط خالد بن الهياج[٢٢] وكان (سعد خصه) يكتب المصاحف والشعر والأخبار للوليد بن عبدالملك. وذكر النديم جملة كبيرة من الكتاب الذين اختصوا بكتابة المصاحف، كما ذكر مجموعة أخرى من الوراقين الذين يكتبون المصاحف بالخط المحقق والمشق[٢٣] إلا أنه من المتعذر اليوم العثور على مصحف كامل كتب في القرن الهجري الأول أو الثاني، وعليه تاريخ نسخه، أو اسم ناسخه[٢٤].

وقد انتشر الخط والكتابة والقراءة وبالتالي الثقافة بين أوساط الناس حتى الفقراء منهم، إذ كان منهم من يعمل في نسخ المخطوطات مقابل رواتب عالية، وكان العالم إذا لم يجد ما يعيشه اشتغل في نسخ الكتب[٢٥]. وظهرت

---

(٢٢) النديم : الفهرست، ص٩.

(٢٣) المرجع السابق، ص١٠.

(٢٤) غانم قدوري الحمد : رسم المصحف، ص١٩٠.

(٢٥) د. الطاهر أحمد مكي: دراسة في مصادر الأدب، ص٦٦.

حوانيت الكتب التي يقوم فيها أصحابها على نسخ الكتب وبيعها. وفي كل المدن الإسلامية كانت التجارة بالكتب نشيطة للغاية. وكان الوراقون عادة يفتحون دكاكينهم أمام الجوامع والمدارس. وتتمركز هذه الدكاكين كثيرا في شوارع خاصة، حيث تكون حركة المارة على أشدها[٢٦]. وكانت هذه الحوانيت أماكن مهمة لتجويد خطوط التحرير، وترسيخ قواعد الكتابة المطردة التي كان لها بلا شك أكبر الأثر في تطوير الخط والكتابة وجعلها متداولة بين أوساط الناس. ويذكر اليعقوبي المؤرخ أن بغداد على أيامه (٢٧٨هـ/ ٨٩١م) كان فيها ما يزيد عن مائة حانوت لبيع الكتب مجتمعة في شارع واحد[٢٧].

ولم يعد هدف الكاتب في هذا العصر التدوين فحسب، بل أصبح الخط الفني المتقن هدفا له. وأول من اتجه إلى تحسين الخطوط في عصر بني أمية قطبة المحرر وهو الذي استخرج الأقلام الأربعة واشتق بعضها من بعض[٢٨]. وإذا كان الفتح العربي لمصر وانتشار ورق البردي في أرجاء الدولة الإسلامية عاملا مهما في انتشار الكتابة والتدوين، فإنه قد حصلت نقلة حضارية أخرى واكبتها، فقد فتح العرب سمرقند عام ٩٤هـ/٧١٢م. ووجدوا بها مصنعا للورق كان نتاجه أجمل وأرخص من أوراق البردي، فأبقوا عليه وأقاموا معه مصنعا آخر عام ١٣٤هـ/ ٧٥١م[٢٩]. وقد ازدهرت على إثر انتقال الورق إلى الدولة الإسلامية حركة التأليف، وانتشر الكتاب، وبالتالي عمت رسوم الكتابة وترسخت أصولها. وعلى غرار مصنع سمرقند أنشئ أول مصنع للورق في بغداد عام ١٧٨هـ/ ٧٩٤م وحل الورق محل الرق في مكاتبات الدولة. وأخذت مصانع الورق تنتشر في بقية أنحاء الدولة الإسلامية، فكان لمصر مصنعها الخاص حيث أقيم قريبا من عام ٢٨٧هـ/ ٩٠٠م[٣٠].

---

(٢٦) ألكسندر ستيبتشفيتش: تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص٢٣٧.

(٢٧) د. الطاهر أحمد مكي: دراسة في مصادر الأدب، ص٦٦ وانظر ستيبتشفيتش، ألكسندر، تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص٢٣٧.

(٢٨) النديم: الفهرست، ص١٠.

(٢٩) د. الطاهر أحمد مكي: دراسة في مصادر الأدب، ص٥٥ .

(٣٠) المرجع السابق، ص٥٦.

ولكن لم يلغ الورق فور استعماله الرق في العالم الإسلامي، إذ بقي يستعمل لكتابة القرآن، كما بقي ورق البردي يستعمل لفترة أخرى أيضا. ففي بغداد نفسها ـ وهي أكبر مركز لإنتاج الكتاب في العالم العربي حينئذ ـ لم يظهر فيها أول كتاب على الورق إلا سنة ٢٥٦هـ/٨٧٠م. وبحلول أواخر القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي حل الورق محل البردي. ولكن استمرت المنافسة بين هذين النوعين حتى القرنين ١٢ ـ ١٣م، حيث أنهى الورق الجديد تماما استعمال ورق البردي للكتابة[٣١].

وقد ظهر أقدم مخطوط عربي كتب على الورق ووصل إلينا، هو كتاب في الحديث اسمه «غريب الحديث» لأبي القاسم بن سلام المتوفى عام ٢٢٣هـ/٨٣٧م ويحمل تاريخ ذي القعدة ٢٥٢هـ/٨٦٦م ومخطوط هذا الكتاب محفوظ في جامعة ليدن في هولندا[٣٢].

وفي مثل هذا العصر المتوثب الزاخر بمقومات التطوير، كان لابد للكتابة العربية من أن تساير هذه النهضة الثقافية والعلمية؛ لهذا نجد أن الحركات التطويرية للكتابة كانت في هذا العصر، إذ نجد الكتابة تكمل أدواتها باختراع الشكل، ومن ثم إصلاحه، والإعجام، وتشهد استقرارا واسعا للقواعد الإملائية أو ما يسمى بقضايا الهجاء. كما نجد تطويرا ملموسا في البنية الأساسية للحروف العربية، مع ما استتبع ذلك من نشأة المدارس الخطية التي عنيت بالنواحي الفنية في الخط العربي.

---

(٣١) ألكسندر ستيبتشفيتش: تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص٢٣٦.

(٣٢) د. الطاهر أحمد مكي: دراسة في مصادر الأدب، ص٥٦.

(٢)
بنيـة الحـروف

أخذت كثير من الحروف العربية في تأكيد سماتها الأساسية منذ البعثة النبوية وكتابة المصاحف ونشرها في عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه.

وعندما جاء العصر الأموي أكملت الحروف ترسيخ شكل بنيتها، حتى أصبحت مستقرة على الصورة التي تناقلتها العصور، ووصلت إلينا في العصر الحديث. وكان للنهضة الثقافية والتعليمية في العصر الأموي، وما رافقها من استعمال كثيف للكتابة دور في غربلة أشكال الحروف وتسويتها؛ لتتناسب مع متطلبات ذلك العصر الناهض، الذي يحتاج إلى الكتابة بصورة واسعة. وقد أخذت بنية الحروف في التحرك للتكيف مع ذلك العصر. فثبت منها ما كان قد أخذ حقه من التسوية والتهذيب، ولحق بعضها الآخر بعض التطوير، الذي جعلها حروفا ملائمة للكتابة السريعة، وتدوين الكتب ومحاضرات العلماء. ولهذا فإننا نجد أن حوالي ثلث الحروف العربية استمرت قيد الاستعمال دون أن يطرأ عليها تطور ملحوظ، وهي الباء والواو والكاف والفاء والتاء واللام ألف. أما بقية الحروف فقد خضعت للتطور، فاختلفت بعض الشيء عما كانت عليه في كتابات ما قبل الإسلام وكتابات العصر الراشدي. وإن كان هذا لم يمنع من استخدام الأشكال القديمة للحروف نفسها في بعض الأحيان جنبا إلى جنب مع أشكالها الجديدة(٣٣). ولعل من أبرز السمات المرافقة لهذا الاستعمال المكثف للكتابة أن أخذت سمات الليونة تظهر بوضوح على الكتابة، فلم تعد ملتزمة بتلك الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة. ولعل مما زاد في ظهور هذا الاتجاه أن الكتابة في هذا العصر قد تحررت من الوسط الحجري الذي كان الوسط الغالب لها. حيث ظهرت وسائط أخرى أكثر ملاءمة للكتابة

---

(٣٣) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١١٩.

وأيسر في معالجة الحروف، حيث كتب على ورق البردي والنسيج، ومن ثم على الورق الذي ظهر في نهاية القرن الأول عندما فتح العرب سمرقند عام ٩٤هـ. ويجدر بنا الإشارة إلى أن الخط واحد في بنية حروفه الأساسية، سواء أكان على النقود أم على الحجر أم على النسيج وغيره من المواد المختلفة. فهو موحد بالنسبة لخصائص الكتابة الأساسية(٣٤).

وليس صحيحا أن هناك خطا لينا وخطا يابسا كما يرى الدكتور إبراهيم جمعة(٣٥)، أو أن اللين منهما تولد من الخط النبطي. وأن اليابس متولد من الخط السطرنجي السرياني. فالمقولتان تخالفان واقع النظام الكتابي والظروف المحيطة بنشأة الخط العربي، ذلك أن صفة الليونة والقساوة صفتان لنظام كتابي واحد بنية حروفه واحدة، وطريقة رسمه وهجائه واحدة. وقد كانت الصلابة واضحة في الخط العربي حين كان الوسط الذي يكتب عليه صلبا مثل الأحجار، فهناك لا يستطيع الناقش أن يكتب إلا بمثل هذه الخطوط المستقيمة، والزوايا الحادة. وعندما وجد الكاتب وسطا لينا كالجلود وأوراق البردي بعد ذلك، فإنه وجده وسطا سهلا للكتابة، فأخذت يده تنقاد له بسهولة. وجاءت الحروف والكلمات تبعا لذلك لينة حسب حركة اليد الطبيعية، مما أدى به إلى التحلل من اليبوسة التي لم تكن طبعا له ولا طبيعة أساسية في الحرف وإنما هي يبوسة جاءت من صلابة الحجر ومعاناة الناقش في رسمه لحروفه.

ولعل أبرز سمة تطويرية أصابت الحرف العربي هي أحياء نظام الإعجام على يد نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر؛ للحاجة الماسة إليه عند اتساع المساحة الكتابية وتعدد حاجاتها التي رافقت النهضة الثقافية في العصر الأموي. وفي هذا العصر استقلت الحروف بعضها عن بعض. وحصل كل حرف منها على كمال استقلاله واتضاح شخصيته، وغدت حروف العربية على ما نراها عليه في زمن يصعب تحديده، ويرجح أن يكون ذلك قد تم في القرون

(٣٤) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٢٩.
(٣٥) د. إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابة الكوفية، ص٥٣.

الثلاثة الهجرية الأولى على أكثر تقدير[٣٦]. وأصبح من سمات الحروف الأساسية إعجامها، بحيث توصف بعض الحروف بأنها معجمة وبعضها الآخر بالإهمال، إشارة إلى خلوها من الإعجام. وإن كان هذا الوصف لا يشمل الحروف التي لا تشارك غيرها في الصورة إذ «ليس كل منقوط يوصف بلفظ المعجم، ولا كل متروك النقط يوصف بالمهمل أو المغفل، وإنما الوصف بأحد الوصفين يكون في الحرفين المشتركين في الصورة الخطية كالحاء والخاء والدال والذال والسين والشين[٣٧]. وشاع النقط في كتابات الحجاز في العصر الأموي لكن كتابات الشام خلت منه عدا استثناءات[٣٨] محدودة.

وقد ظهرت في العصر العباسي من هذه الفترة بوادر الاختزال في رسم الكلمات، وذلك بحذف بعض حروفها، وقد كان ذلك نتيجة للسرعة التي تفرضها طبيعة الحركة العلمية، وتدوين ما يمليه العلماء في مجالسهم، حيث يذكر الدكتور صلاح الدين المنجد[٣٩] أنه لاحظ على كتابات البردي التي اطلع عليها بعض بواكير الخط المحذوف، أو المختزل الذي أخذ به في العصر العباسي. أي الخط الذي تحذف بعض حروف الكلمات فيه اختصارا. فوثيقة البردي المكتوبة سنة إحدى وتسعين حذفت فيها الياء من لفظة علي وكتبت «عل»، وحذفت الياء من حرف إلى وكتبت «إل».

ويمكننا استعراض ما طرأ على الأحرف العربية خلال هذه الفترة، مغفلين الإشارة إلى ما لم تتغير بنيته الأساسية، أو ما كان نتيجة لطبيعة كتابة الكاتب ومدى مهارته الخطية ومعرفته بكيفيات رسم الحروف.

الألف: (ا) : ظهرت الألف المفردة في أقدم النقوش العربية التي وصلتنا بحنية صغيرة في أسفلها متجهة إلى اليمين على السطر، وقد بقيت الألف بهذه الصورة حتى بعد انقضاء القرن الثالث، إذ وجدناها في النقش التأسيسي

---

(٣٦) د. إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابة الكوفية، ص١١١.

(٣٧) الهوريني، المطالع النصرية للمطابع العصرية في الأصول الخطية، ص٢١٣.

(٣٨) د. صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي ص١١٤.

(٣٩) المرجع السابق، ص١١٦.

لطريق الجادة بين مكة والعراق المؤرخ سنة ٣٠٤هـ(٤٠). أما الألف المتطرفة فإنها قد ظهرت بصورتين إحداهما الصورة المعهودة الآن. والثانية يكون القائم فيها نازلا عن مستوى السطر، ويكون ارتباطه بما قبله من وسطه، وترى سهيلة جبوري(٤١) أن هذه الصورة من ضروب أشكال الألف الجديدة، حيث يظهر شكل متصل يتميز بهبوطه عن مستوى الحروف القائمة، أي أنه يرتبط بما قبله من حروف، لا من نهايته السفلية كما هو مألوف، بل من حوالي منتصفه، مثل وروده في شاهد قبر أسوان المؤرخ سنة ٧١هـ. ويظهر أيضا في النقش التذكاري لتأسيس طريق الجادة بين مكة والعراق الموجود في متحف إدارة الآثار بالرياض والمؤرخ سنة ٣٠٤هـ، حيث جاءت الزيادة السفلى التي تلحق حرف الألف ظاهرة.

على أن الدكتور إبراهيم جمعة يعد هذه الظاهرة ظاهرة نبطية، ويرى أنها قد اختفت في نقش مؤرخ سنة ١٧٤هـ حيث يقول: نرى اختفاء الذنب الذي كان يصحب الألف المختتمة نازلا عن مستوى التسطيح، وتلك ظاهرة نبطية معروفة. وقد رأيناها ملازمة لكتابة البردي حتى سنة ١٠٤هـ، بل وإلى سنة ١٤٣هـ(٤٢).

والحقيقة أن ما ذكره الدكتور إبراهيم جمعة لا تؤيده النقوش النبطية ولا النقوش العربية حتى منتصف القرن الأول، إذ لا نجده في نقوش تلك الفترة.

الجيم والحاء : ظهر حرف الجيم والحاء بشكله النبطي البسيط في النقش التذكاري لتأسيس طريق الجادة بين مكة والعراق، والمؤرخ سنة ٣٠٤هـ. ويظهر شكل الجيم المنتهية بصورته الحالية لأول مرة في هذا العصر في بعض النقود الأموية المضروبة على الطراز البيزنطي. وكذلك في درهم الحجاج ابن يوسف المضروب في البصرة(٤٣). أما حرف الحاء الذي يتطابق شكله مع حرف الجيم المتطرفة، فقد ظهرلأول مرة ضمن نص شاهد قبر عباسة في أسوان المؤرخ سنة ٧١هـ(٤٤).

---

(٤٠) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢٤٧.
(٤١) سهيلة ياسين جبوري: أصل الخط العربي حتى نهاية العصر الأموي، ص١٢٠.
(٤٢) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص١٤٧.
(٤٣) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٢١.
(٤٤) المرجع السابق، ص١٢٤.

الدال والذال: أخذت الدال شكلا ممتدا على السطر وزائدا في أعلاه، بحيث شابهت في كثير من كتابات ذلك العصر حرف الكاف، حين كان شكلها المنبسط هو السائد، وهو ما سمي بعد ذلك في اصطلاح الخطاطين بالشكل الثعباني.

وقد ظهر هذا الشكل كذلك في نقش الحرم المكي المؤرخ سنة ١٦٧هـ(٤٥) حيث تتشابه الدال والكاف؛ نظرا لوجود خط مائل في أعلى الدال يشابه الطرف الأعلى من الكاف. وقد جاء الحرفان متشابهين مشابهة كاملة في شاهد من الرخام باسم ربيعة بن مسلمة بن حناطة الصدفي مؤرخ بسنة ١٧٩هـ وموجود في متحف الفن الإسلامي في القاهرة. حيث تشابه حرف الدال مع الكاف في كلمات (يشد)، و(الصدفي)(٤٦). وكذلك جاء هذا التشابه بين الحرفين في نقش متحف الحضارة في كلية الشريعة في مكة المؤرخ سنة ٢٠٤هـ(٤٧). وكذلك في النقش التأسيسي لطريق الجادة بين مكة والعراق (٣٠٤هـ)(٤٨) وقد بقي هذا التشابه إلى نهاية القرن الثالث وبداية الرابع. وإن كان التفريق بينهما يتم بالحجم، حيث تأتي الكاف أكبر من الدال، ونجد هذا المفهوم لدى الداني (٣٧١ ـ ٤٢٤هـ) حين يفسر عدم نقط الكاف، فيقول: الكاف لا تنقط، لأنها أعظم من الدال والذال(٤٩). وإنما يتحقق صدق هذا القول في الخط الموزون الذي كان يغلب على الكتابة العربية في القرون الأولى قبل تحوله في زمن ابن مقلة (ت ٣٢٨هـ) إلى الخط المنسوب. وكذلك وصفه القاف المتطرفة ومقارنتها بالواو؛ إنما يتحقق ذلك في صورة الكتابة العربية القديمة.

ومما يلفت النظر في هذا المقام أن الدكتور إبراهيم شبوح(٥٠) يذكر أنه كان هناك محاولات للتمييز بين الرموز المتشابهة في الكتابة العربية بغير أسلوب إعجام بعض الرموز وإهمال بعضها الآخر، إذ يذكر أن التمييز بين

---

(٤٥) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢٠٨.

(٤٦) د. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص١٠٥.

(٤٧) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢١٤.

(٤٨) المرجع السابق، ص٢٤٧.

(٤٩) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٣٦.

(٥٠) د. إبراهيم شبوح: خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثرها بحركات إصلاح الكتابة، ص٢٧.

الدال والذال جاء من غير التجاء للنقط، فعلى حين كان حرف الدال جاريا على الشكل التقليدي من حيث استقامة خطيه المنكب والمنسطح، نجد أن حرف الذال قد تميز بشيء من التقوس في أعلى الخط المائل للتفريق بين المتشابهين. ولكن يبدو أن هذه المحاولات لم تأخذ نصيبها من الشهرة والانتشار فوئدت في مهدها. وترى الدكتورة مايسة محمود(٥١) أن من خصائص الكتابة في القرن الثالث الهجري التشابه في كتابة حرف الذال والدال مع حرف الكاف النهائية.

الراء /الزاي : حور شكل الزاي بعض الشيء عن شكله ذي الزاوية الحادة التي كان عليها في العصر الراشدي، فأصبح يميل نحو التقوير مما جعله أقرب شبها بصورته الحالية، ويظهر هذا في قطعة النسيج الحريرية التي تنسب إلى الخليفة مروان بن الحكم (٦٤ ـ ٦٥هـ)، وقد ظهر قريبا من هذا الشكل في نقش حفنة الأبيض المؤرخ سنة ٦٤هـ.

ويبدو أن هذا التقوير الذي أصاب هذا الحرف قد جعله يشابه النون المتطرفة كما جاء في نقش متحف الحضارة (٢٠٤هـ) في جامعة أم القرى(٥٢). وقد كان هذا التشابه واردا بين صورتي الراء والنون في حالة تطرفهما. ولا يكون فرق بينهما إلا الحجم، حيث يذكر الداني(٥٣) أن إهمال نقط النون إذا تطرفت «لأن صورتها أعظم من صورة الراء والزاي».

السين والشين : ظهر شكل حرف السين لأول مرة خاليا من أسنانه المعروفة في كتابة قصر هشام (١٠٥ ـ ١٢٥) في خربة المفجر «ومن المحتمل أن هذا الشكل جاء نتيجة السرعة في الكتابة والذي أصبح مستقبلا من أشكال السين التقليدية كشكله القديم»(٥٤).

الصاد والضاد : ظهر شكل حرف الصاد ممثلا لحرفي الصاد والضاد، وقد جاء في صورة مكتملة في هيكلها العام، فكان قريب الشبه بصورته الحالية، وقد ظهر معه في أغلب الكتابات سنه الذي يعرف به، في حين أن

(٥١) د. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص١٢٥.
(٥٢) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢١٤.
(٥٣) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٣٦.
(٥٤) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٢٨.

شكله البدائي الوحيد الذي ظهر به في بردية ٢٢هـ في العصر الراشدي كان مجردا منها. وقد ظهر شكله المتطرف أول مرة على النقود الأموية إذ تميز بنهاية شبيهة بنهاية حرفي السين والشين(٥٥).

وقد جاءت الصاد والضاد والظاء شبيهة بالكاف في جميع أجزاء النص في البردية المؤرخة سنة ١٤١هـ المكتشفة في حفائر أخميم قرب النوبة(٥٦) ويبدو أن حرف الكاف في شكله المبسط كان يؤدي إلى كثير من التشابه مع الحروف الأخرى. ولعل ذلك قد أدى إلى الإسراع في الأخذ بصورته الحالية ذي الشكلة وترك الصورة المنبسط له.

العين والغين : بقيت العين المتوسطة المفتوحة وهي الصورة النبطية القديمة لها، حيث جاءت في نقش مؤرخ سنة ٢١٣هـ في حالتها المتوسطة والمنتهية مفتوحة(٥٧). وكذلك جاءت في شاهد قبر في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مؤرخ في سنة ٢٤٣هـ. وبخط مبارك المكي في نقش مؤرخ سنة ٢١٣هـ(٥٨). وفي نقش الحرم المكي المؤرخ سنة ١٦٧هـ(٥٩). وكذلك في نقش مؤرخ سنة ٢٩١هـ، لكن استجدت في العصر الأموي أشكال متطورة من شكليه المتوسط والمتطرف، فقد ظهرت العين المغلقة، المثلثة الشكل كما في بردية هشام بن عمر، وبشكل دائري مغلق كما في كتابات قصير عمرة(٦٠).

وكذلك جاءت العين والغين في جميع أجزاء النص مقنطرة في صفحة بردي مؤرخة سنة ١٤١هـ وجدت في حفائر أخميم، فهي بهذه الصورة قد تخلصت من التأثير النبطي(٦١). وظهر للعين المتطرفة شكل مغلق الرأس، ويشبه في شكله عين الرقعة المعروفة الآن ويظهر في كتابة قصر خرانة(٦٢).

---

(٥٥) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٢٨.

(٥٦) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص١٨٨.

(٥٧) د. إبراهيم جمعة: دراسات في تطور الكتابة الكوفية، ص١٥٩.

(٥٨) المرجع السابق، ص٢٠٥.

(٥٩) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢٠٨.

(٦٠) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٢٦.

(٦١) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص١٨٨-١٨٩.

(٦٢) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٢٧.

وفي شاهد قبر في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة المؤرخ في ٢٤٣هـ بخط مبارك المكي جاءت العين الوسطى بدون قنطرة (أي مفتوحة من أعلى)[٦٣]. كذلك جاءت الهاء الوسطى بصورتها النبطية.

الكاف : أخذت الدال شكلا ممتدا على السطر. ووجد لها زائدة في أعلاها، مما أدى إلى مشابهتها حرف الكاف المنبسطة وخاصة المفردة منها والمتطرفة، وهذا التشابه جاء في جميع نقوش هذه الفترة بدون استثناء، وقد أشرنا إلى ذلك في حرفي (د، ذ) وقد بقي شكل الكاف المتطرفة على هذه الصورة طوال القرون الثلاثة الأولى[٦٤] ولم يحدث له التحول إلى الشكل المعروف إلا في بداية القرن الرابع[٦٥].

النون : ظهر شكل النون المتطرفة لأول مرة في هذا العصر بصورته التي لا تختلف عن شكله المألوف اليوم، ويظهر هذا في كتابات قصر خرانة[٦٦]. لكن يبدو أن كان هناك تشابه بين النون المتطرفة والراء، وخاصة في كتابات نهاية القرن الأول أي بعد تعميم نقط الإعجام، إذ يبدو أن النون لم تكمل تقويسها، وكانت الراء أعظم تقويسا من صورتها المعروفة، حيث ذكر الداني في المحكم[٦٧] أن النون يهمل نقطها إذا تطرفت «لأن صورتها أعظم من صورة الراء والزاي» وهذا الوصف يشير إلى شيء من التشابه في البنية العامة للحرفين وإن اختلف الحجم بينهما.

(لا) : صورة ممزوجة للام والألف (لا) مركبة من هذين الحرفين في صورة واحدة. شائعة في الكتابة العربية، حتى إنه يستحيل الاستغناء عن هذا التركيب بفك الارتباط بين هذين الرمزين، إذ لا تأتي الألف بعد اللام إلا بهذه الصورة. وهي قديمة بقدم معرفتنا للنقوش العربية المبكرة، بل إننا نجده في الكتابات النبطية المتطورة خصوصا في نقش زبد المؤرخ سنة ٥١٢م، واستمر استعماله

---

(٦٣) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢٢٢.

(٦٤) د. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص١٢٥.

(٦٥) انظر د. غانم قدوري الحمد، رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٦٧-٥٦٨.

(٦٦) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٢٦.

(٦٧) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٣٦.

في النقوش النبطية المتطورة(٦٨). ومن ثم في النقوش العربية المتأخرة.

وقد دخلت (لا) الترتيب الألفبائي على الرغم من دلالتها المزدوجة، ولعل ذلك راجع إلى شيوع صورتها هذه في الكتابة العربية، وكذلك قدم شكلها واستمراره منذ الكتابة النبطية وحتى الآن. ونظرا لهذا التمثيل المزدوج لهذا الرمز، فقد رفض بن درستويه إدراجه ضمن حروف الأبجدية، حيث قال: «وأما لام ألف فخارج من جملة حروف المعجم وصورها؛ لأنها حرفان مقرونان»(٦٩).

وقد اختصت هذه الصورة الشائعة بتمثيل صوت الفتحة الطويلة (المد بالألف) ضمن الترتيب الألفبائي (الهجائي)، إذ إن هذا الرمز (لا) ليس رمزا للام، حيث إن لها رمزا مستقلا، كما أنه ليس رمزا للهمزة؛ لأن رمزها هو المتصدر لحروف المعجم (أ). ولا يمكن أن تتضمن الحروف الهجائية رمزا لا صوت له، وهذا ما يثبت اختصاصها بتمثيل الفتحة الطويلة. وقد نص على ذلك بن جني بقوله(٧٠): «اعلم أن الألف هي التي بعد اللام قبل الياء في آخر حروف المعجم، وهي التي في قولنا (لا)». وعلى الرغم من قدم وشيوع صورة هذا الاقتران بين الحرفين، وانضمامه لحروف الأبجدية، إلا أن اسمه يحوطه كثير من الاضطراب منذ وقت مبكر، حيث نجد أكثر المصادر تسميه (لام ألف) وكأنها بذلك تراه رمزا لصوتين هما اللام والألف. على الرغم من وجود رمز مستقل له، والألف وهم يعنون بها الهمزة، وهذه موجودة في أول الحروف. كما نجد في الوقت نفسه من لا يقر هذه التسمية ويراها خطأ، ويرى أن الصواب في ذلك، أن ما بعد اللام في (لا) ما هو إلا رمز خاص للمد بالألف (الفتحة الطويلة) ولهذا فإن بن جني ينسب تسمية هذا الرمز بلام ألف إلى أفواه العامة(٧١) ويقترح الدكتور إميل يعقوب(٧٢) أن يقرأ الحرف الأول من الحروف

---

(٦٨) د. أسامة ناصر النقشبندي: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، مجلة المورد، ع٤، م١٥، ص٩١.

(٦٩) ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص٦٩، ٦٤.

(٧٠) ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج٢، ص٦٥١.

(٧١) المرجع السابق، ج٢، ص٦٥١، ص٧٨٥.

(٧٢) د. إميل يعقوب: الخط العربي نشأته، تطوره، ص٢٤.

الهجائية همزة لا ألفا، وذلك لسببين هما:

أ ـ إن كان الحرف الأول ألفا، لا يبقى هناك رمز للهمزة في الألفباء العربية.

ب ـ إن الألف رمز إليه بالعلامة (ا)، وليس في العربية صوت منفرد يرمز إليه بـ «لا». وعليه لا يرى فائدة في تسمية اللغويين الألف لينة، والهمزة ألفا يابسة، فكل ما هنالك ألف وهمزة.

الياء: بدأت الياء المتطرفة في التأرجح بين شكلها الراجع، وهو الشكل النبطي، وشكلها الحالي منذ القرن الثاني الهجري، حيث نجد الصورتين في نقش الحرم المكي سنة ١٦٧هـ(٧٣). وتذكر الدكتورة مايسة محمود أن الياء الراجعة أخذت تختفي تدريجيا منذ نهاية القرن الثالث الهجري بحيث حلت محلها ياء مقصورة تذكرنا بشكل الياء التي نكتبها الآن. وإن كان الكاتب قد تمسك بشكل الياء الراجعة غالبا في كتابته لكلمة (صلى)(٧٤). إلا أننا نجد من خلال الكتابات التالية أن الياء الراجعة لم تختف، حيث ظهرت في نقش طريق الجادة بين مكة والعراق الموجود في متحف الحضارة المؤرخ سنة ٣٠٤هـ(٧٥). ويبدو أن هذا الشكل كان له حضور قوي لدى الكتاب، إذ نجده لا يختفي نهائيا بعد ذلك في القرون التالية، بل يتحول إلى شكل من أشكال الياء في خط الثلث. ومما يجدر ذكره أن الدكتور إبراهيم شبوح(٧٦) يذكر أن هناك محاولة تطويرية جرت في مصر، وذلك في وثيقة مصرية على البردي سنة ٩١هـ، وفيها التزم الكاتب التمييز بين الياء المتطرفة والألف المقصورة، فقد كتب الأولى على الشكل المعتاد للياء، بينما تكررت الثانية والتزمت شكل الياء الراجعة. ولكن مثل هذا التمييز لم يستقر بحيث يمثلان رمزين مستقلين لصوتين مختلفين.

---

(٧٣) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢٠٨.

(٧٤) د. مايسة محمود داود :الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص١٢٥.

(٧٥) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢٤٧.

(٧٦) د. إبراهيم شبوح: خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثرها بحركات إصلاح الكتابة، ص٢٧.

(٢)

إحياء نقط الإعجام

ينقسم الباحثون حول ظهور الإعجام(٧٧) في الكتابة العربية إلى قسمين، فمنهم من يراه قديما قدم الكتابة العربية نفسها، ومنهم من يراه مستحدثا تم اختراعه في خلافة عبدالملك بن مروان على يد يحيى بن يعمر ونصر ابن عاصم. إلا أن المتتبع للروايات والنقوش وكثير من القرائن العقلية يظهر له أن الإعجام كان موجودا مع الكتابة العربية في رحلتها إلى الحجاز، وأنها قد أخذته من سلفها الخط النبطي، حيث ثبت أن الكتابة النبطية قد استخدمت النقط للتفريق بين حرفين من حروفها(٧٨). لكن ليس من السهل تحديد الفترة الزمنية التي وضع فيها الإعجام بشكل قاطع. كما أننا لا نعلم متى دخل الإعجام إلى القلم العربي الشمالي، وإن كنا نرجح أن الإعجام قد دخله إبان نشأته الأولى وعند افتراقه عن سلفه النبطي. وهذا الرأي لا يقلل منه القول بأنه ليس لدينا دلائل مادية تشير إلى وجود الحروف العربية المنقطة في الفترة الجاهلية؛ لأن ما لدينا من الكتابات التي ترجع إلى تلك الفترة كنقش أم الجمال الثاني وزبد وأسيس وحران خال تماما من الإعجام(٧٩). لكن افتراق الحروف العربية عن النبطية وما ترتب عليه من إضافة رموز جديدة تمثل أصوات العربية، يؤكد أهمية النقط في تلك المرحلة، كما يرجح وجود النقط على أنه الوسيلة الوحيدة والممكنة للتفريق بين الرموز القديمة وما جد لترميز

(٧٧) يقصد بنقط الإعجام: النقط الذي يلازم بعض رموز الأصوات . (الحروف) ليفرق بين المتشابهات منها، فحروف مثل: الباء، والتاء، والثاء، والياء المتوسطة لا يفرق بينها في الرسم إلا النقط، وهذا النقط عرف في الدراسات العربية بنقط الإعجام، فرقا بينه وبين نقط آخر كان يمثل الحركات وكان يسمى نقط الإعراب، وسيأتي الحديث عنه لاحقا. وقد يسمى نقط الإعجام أيضا بالنقط المحض. انظر: ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص١٠٢.

(٧٨) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص١٧٤.

(٧٩) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٥٥ .

أصوات العربية الجديدة على ذلك النظام.

أما قول بعض الباحثين بعدم أهمية نقط الإعجام، وهو ما يرجح عدم وجوده في الأصل. ويدللون على قولهم هذا بأن أبا الأسود الدؤلي عندما قام بإصلاحه للكتابة العربية، وضع نقط الإعراب، التي تقوم مقام الحركات الآن؛ لإدراكه دورها، وأنها أكثر أهمية من نقط الإعجام، فإن هذا قول يناقض حقيقة النقط ودوره في إعطاء كل رمز كيانه المستقل. وأن كلا الأمرين ـ نقط الإعراب ونقط الإعجام ـ بالغ الأهمية. والتفسير الذي يمكن قبوله أن أبا الأسود لم يترك الدعوة إلى نقط الإعجام تقليلا من أهميته، ولكن لأن نقط الإعجام كان موجودا، وإن كان غير منتشر بين النقاش والكتاب. أما عدم وجوده في نقوش تلك الفترة فلا يقوم دليلا على عدم وجود نقط الإعجام في الكتابة العربية بصفة عامة؛ ذلك أن النقوش قد خلت من الإعجام حتى في العصور المتأخرة. ورغبة في التحديد والإيجاز، نورد ما توفر من أدلة تثبت قدم الإعجام في الكتابة:

١ ـ ورود كثير من الروايات العربية تشير إلى قدم الإعجام، وتنسب هذا العمل إلى عامر بن جدرة[٨٠]، وإذا كانت هذه الروايات غير دقيقة فلا نأخذ بها نسبة الإعجام إلى شخص معين كما تذكر، إلا أنها تشير إلى قدم الإعجام وأصالته في الحروف العربية. في حين أننا لا نجد مثل هذه الروايات تشير بأي صورة كانت إلى وجود قديم لنقط الإعراب، مما يدل على قدم نقط الإعجام وحداثة نقط الإعراب.

٢ ـ تظهر النقوش النبطية القديمة الحروف مستقلة بعضها عن بعض، ثم أخذت مع توالي الأزمان، وبدءا من القرن الأول الميلادي في الترابط عن طريق وصلات صغيرة ناتجة عن تحول نهايات بعض الحروف إلى أطراف رابطة، وقد أدى ازدياد هذه التحولات إلى تغيرات كبيرة في أشكال الحروف، فأخذت تختلط بحروف أخرى حتى صعب التمييز بينها. وفي مثل هذا الوضع تفقد الأبجدية قدرتها على التمييز بين أصوات اللغة التي تكتب بها، لهذا فليس أمام أهل اللغة إلا أحد أمرين، إما إضافة علامات

(٨٠) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ص١١.

تميز بين أشكال الرموز المتشابهة ليدل كل رمز على صوت واحد. أو طرح النظام الكتابي بعيوبه واستبدال نظام كتابي آخر به، يكون أقدر على خدمة أهل اللغة والتعبير عن أصواتها. ولا شك أن عرب الأنباط أخذوا بالأسلوب الأول، إذ إنهم أبقوا على حروفهم، وميزوا بين المتشابه منها؛ لتعبر عن أصوات لغتهم. ولم تعرف صورة من صور التمييز بين الحروف العربية غير نقط الإعجام.

٣ ـ وصلتنا مجموعة من الكتابات التي ورد بها نقط إعجام، الأولى هي البردية المسماة ببردية أهنس وتعود في كتابتها إلى سنة ٢٢هـ وقد ذكر جروهمان ـ وهو خبير في البرديات ـ أن بها خمسة أحرف عليها نقط إعجام وهي (ش، ذ، ز، خ، ن) ومن الملوحظ في هذه البردية تنقيط بعض الحروف دون بعضها الآخر؛ وفي بعض الكلمات دون غيرها، وهذا الأمر ظل شائعا في العصر الراشدي والعصر الأموي(٨١). وأما الثانية فهي نقش الطائف وهو نقش تأسيسي لسد الطائف الذي بني زمن معاوية بن أبي سفيان، ويظهر الإعجام في بعض المواضع وهي (ب، ت، ي، ث، ن، ف، خ). والثالثة هي نقش منارات الطريق التي عملت في خلافة عبد الملك بن مروان، حيث تظهر فيه كلمة (ثمنية) في السطر الأخير معجمة(٨٢). والرابعة نقش عثر عليه في العراق في منطقة حفنة الأبيض وهو نقش كتبه ثابت بن زيد الأشعري ويرجع إلى سنة ٦٤هـ وقد ظهرت فيه ثلاثة أحرف معجمة، وهي (الباء والثاء والياء). والخامسة: الشريط الكتابي التذكاري الشهير الذي يحيط بأعلى التثمينة الداخلية لقبة الصخرة والمنقوش بأحجار الفسيفساء، حيث أعجمت كلمتان منه، والنقش مؤرخ من سنة ٧٢هـ (٦٩١م)(٨٣). والسادسة هي ما يعرف بأميال عبدالملك بن مروان المؤرخة سنة ٨٦هـ، ويظهر الإعجام على بعض كلماتها. والسابعة دنانير أموية مضروبة في

(٨١) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٥٧.

(٨٢) د. غانم قدوري الحمد، رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٤٩.

(٨٣) د. عبدالعزيز حميد صالح وزملاؤه: الخط العربي، وزملاؤه: الخط العربي، ص٨٦.

دمشق في سنوات ٨٢ ـ ٨٣ ـ ٨٨هـ، حيث ظهرت بها كلمات معجمة[٨٤].

٤ ـ وجود بعض الروايات التي تشير إلى وجود النقط، وإلى بعض إعجام الحروف في القرآن قبل أبي الأسود ومن جاؤوا بعده، من مثل ما ورد في المحكم[٨٥] «حدثنا الأوزاعي قال: سمعت يحيى بن أبي كثير يقول: كان القرآن مجردا في المصاحف، فأول ما أحدثوا فيه النقط على الياء والتاء. وقالوا لا بأس به هو نور له». كما يورد أبو عمرو الداني قول قتادة[٨٦] «بدؤوا فنقطوا، ثم خمسوا، ثم عشروا» ويستدل بها على ابتداء الصحابة بالنقط حيث يقول: هذا يدل على أن الصحابة وأكابر التابعين، رضوان الله عليهم، هم المبتدئون بالنقط.... لأن حكاية قتادة لا تكون إلا عنهم، إذ هو من التابعين. كما أن مثل هذه الرواية تشير إلى أن فكرة إعجام الحروف العربية كانت معروفة لدى الصحابة، والكتاب منهم بالذات، وهو مايشير إلى أقدمية النقط، وإن لم يشع في كتابات عصرهم.

٥ ـ ومما يشير إلى وجود النقط أيضا الذي يرجح أن يكون نقط الإعجام، ورود كثير من الروايات التي تشير إلى وجود أفراد عدة خالفوا ما عليه المصاحف العثمانية، فنقطوا مصاحفهم ولهذا ظهرت المواقف المعارضة لهم من الصحابة من مثل كراهية بن عمر وقتادة لمثل هذا النقط[٨٧] وأمرهم بتجريد الكتابة منه. ولو لم يوجد نقط في زمانهم لم يصح التجريد منه. ولا نتوقع في مثل هذا النقط أن يكون اختراعا فرديا لبعض الكتبة، إذ لم يرد شيء من الروايات يشير إلى ذلك. وإنما الراجح أن المنهي عنه هو نقط إعجام قد محيت رسومه حتى كادت أن تختفي، فعمل الأفراد بعض ما يعرفونه، ولهذا فإننا لا نتوقع أنهم جعلوا النقط نظاما متكاملا «يشمل ألفاظ القرآن جميعا، بل كان عملهم محاولات تيسيرية فحسب»[٨٨] لكنه كان

---

(٨٤) المرجع السابق، ص٨٥-٨٧.

(٨٥) أبو عمر الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٢.

(٨٦) المرجع السابق، ص٣.

(٨٧) المرجع السابق، ص٨.

(٨٨) أبو عمر الداني: المحكم، المقدمة ص٣٠.

تيسيرا يعتمد على ما وجد في الساحة الكتابية من آثار قديمة للإعجام.

٦ ـ إن نقط الإعجام رغم أنه قد أحيي العمل به على يد نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر، أو أنه اخترع من قبلهما، كما يقول به من يرى أن الإعجام محدث منهما، فإنه لم يشع في النقوش والكتابات التالية، بل إن الكتابات التي تعود إلى ما بعد القرن الأول تراجع فيها الأخذ بالإعجام بدرجة كبيرة، حتى خلت منه في بعض الأحيان، وقد استمرت هذه الظاهرة قرونا أخرى. وهذا يبطل حجة من قال: إن النقوش المعجمة المستشهد بها كانت قليلة لا تكفي لتأصيل قاعدة أو تقرير حقيقة.

٧ ـ إن الروايات التي تعين بشكل قطعي أول من نقط المصاحف نقط إعجام غامضة وملبسة، وغير واثقة مما تذكر. ولهذا قال بن عاشر الأنصاري «لم أجد نصا يعين أول من نقط المصاحف نقط الإعجام» بل إن الجعبري بسبب هذا الإبهام الشديد في تحديد البادئ بالنقط، حتى كأن النقط معروف معرفة الحروف نفسها قال:(٨٩) «ويظهر لي والله أعلم أنهم لم يتعرضوا له (يعني الإعجام) لأنه كان موجودا في نفسه». أما ما ورد عند السجستاني(٩٠) من أن «أول من نقط المصاحف يحيى بن يعمر» فإن هذا دليل على أولية النقط في المصاحف، ولكنه لا يدل على أولية النقط في الكتابة بعامة.

٨ ـ إن عدم ظهور الإعجام في النقوش الجاهلية ليس دليلا على عدم وجود الإعجام في الكتابة إبان تلك الفترة، ذلك أن النقوش قليلة تعد على الأصابع، وعدد كلماتها محدود يسير القراءة « فربما كان عدم النقط ناجما عن اطمئنان الكاتب إلى أن كلماته في نجاة من التصحيف والخلط في القراءة؛ لأنها أسماء أعلام وسنوات، وكلمات بينها من اليسير معرفتها»(٩١).

٩ ـ من الراجح بتواتر الروايات وصحائف المخطوطات القرآنية أن المصاحف

(٨٩) د. غانم قدوري الحمد، رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٣٩.

(٩٠) السجستاني: كتاب المصاحف، ص١٥٨.

(٩١) د. ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص٤٠.

العثمانية كانت خالية من الإعجام، لكن هذا لا يثبت خلو الكتابة العربية نفسها من نظام للإعجام، وإنما يؤكد أنه جانب من جوانب الكتابة عفا على آثاره الزمن، ونسيه أغلب الناس. والكتابة نفسها لم تكن شائعة شيوعها في العهد الأموي وما بعده، ولذلك فإن رسوم الإعجام الدقيقة كانت بلا شك غائبة عن التداول بين الناس، خاصة وأن كتابات ذلك العصر قبل تدوين القرآن كانت محصورة في نقوش قليلة ومعاملات كتابية محدودة.

١٠ ـ لعل تأخر الحديث عن الإصلاح الكتابي في مجال التمييز بين الرموز المتشابهة في المراجع العربية ما يدل على وجوده من قبل وإن لم يكن شائعا، ذلك أن التمييز بين الرموز المتشابهة ضروري، لا تقوم الكتابة بدونه، فإن أدركت السليقة العربية الصافية الحركات الإعرابية، فإنه من المستحيل التفريق بين الرموز المتشابهة في الرسم في النصوص الكتابية الطويلة والألفاظ المتقاربة في أصواتها، المختلفة في معانيها. وأما القول بأن النقوش الجاهلية وصدر الإسلام لم تكن معجمة، فإن ما وصلنا من الجاهلية لم يكن إلا نقوشا محدودة ـ كما قلنا ـ يسهل قراءتها بدون إعجام، أما خلو الكتابة العثمانية للقرآن من الإعجام فليس دليلا في هذا المجال؛ لأن القرآن محفوظ في الصدور قبل السطور، وما زالت العمدة في التلاوة التلقي من الشيوخ، وما النص المكتوب إلا معينا فحسب. ولم تكن قراءة القرآن من المصاحف في يوم من الأيام هي المعتمدة لدى المسلمين، بل كان القرآن يؤخذ مشافهة بين المسلمين، يرويه الخلف عن السلف، وبهذه الوسيلة وصلنا.

١١ ـ إن الحروف المعروفة لدى الأمم الآرامية التي منها الحروف النبطية كانت في مجموعها ٢٢ حرفا، وهي المجموعة في الترتيب المشهور (أبجد هوز حطي كلمن...)، وقد أخذ العرب من أسلافهم الأنباط حروفهم الأبجدية، وترتيبهم لهذه الحروف على طريقة (أبجد هوز)، ثم لما وجدوا أن لغتهم تحتاج إلى صور أخرى للحروف لتفي بالأبجدية العربية ألحقوا بتلك الأشكال الموروثة للحروف أشكالا أخرى حتى تفي بالأصوات العربية، وهذه

الحروف الجديدة ما هي إلا حروف الروادف (الثاء، الخاء، الذال، الضاد، الظاء، والغين)، ولكن ليس من المقبول عقلا في نظام كتابي أن يكون فيه رمز واحد لأكثر من صوت، وبالتالي فإنه لا يقبل في تطوير رموز الأبجدية؛ لتتسع للأصوات الجديدة أن توضع لها الأشكال نفسها، المخصصة للحروف الموروثة لحروف أخرى، إذ إن ذلك سيولد بالتأكيد خلطا بين الحروف في الأبجدية القديمة بصورها المعروفة، وبين الحروف الزائدة التي خصصت لها صور الحروف القديمة نفسها، لهذا فإنهم - بلا شك - عمدوا إلى سمات مميزة تفرق بين شكلي الحروف، فجعلوا ما عرف من أشكال لما عهد لها من حروف، وأضافوا علامات مميزة للرموز القديمة لتدل على ما استحدثت من أصوات في الأبجدية العربية، وهذه السمات المضافة، أرجح ما تكون أنها نقط إعجام، وضعت فوق حروف الروادف لتدل على الأصوات الجديدة، وتخالف في صورتها رموز الأصوات القديمة في الأبجدية عن طريق إعجامها بشكل ما من الإعجام، وهم لم يتجهوا إلى استعمال الإعجام لهذه الإضافة في الأبجدية إلا لأنه ليس غريبا عن نظامهم الكتابي، بل هو مستعمل في حروف أخرى من الأبجدية ليفرق بينها وبين حروف تشابهها.

ومما يؤكد هذا الدليل أيضا، أن هذه الأحرف مسماة بأسماء تحاكي أسماء الأحرف التي انشقت عنها بإدخال الإعجام أو بتطويره. فالاسم (ثاء - t̲ā›) يحاكي الاسم تاء - tā›) أي اسم الحرف الذي نشأ عنه بزيادة إعجامه. والاسم (خاء - h̲ā›) يحاكي الاسم حاء - ḥā›) أي اسم الحرف الذي نشأ عنه بإدخال الإعجام فيه ومثل هذا الأسماء:

(ذال - d̲āl) و (دال - dāl) (ضاد - ḍād) و (صاد - sād)

(ظ - ẓā›) و (ط - ṭā›) (غ - ġayn) و (عين - ‹ayn)[٩٢].

١٢ - ظهرت بعض صور الإعجام في القرون الأولى، مخالفة لما نعهده من

(٩٢) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٢٦٩.

نقط الإعجام بعد ذلك، حيث أعجمت الحروف بخطوط صغيرة، بدل النقط المدور. وقد ظهر ذلك في النقوش، كما ظهر في المصاحف القديمة التي ترجع للقرن الأول والثاني الهجريين، حتى عدها بعض الباحثين سمة لمصاحف ذلك العصر. كما كان الاختلاف في نقط القاف والفاء موجودا منذ وقت مبكر. وكل هذا التنوع في النقط، والاختلاف في طرائقه، يدل على قدم وجوده؛ مما أدى إلى تعدد مشارب الآخذين به وأساليب استعمالهم له، قبل إحياء العمل به. وبهذا انحصر دور نصر بن عاصم، ويحيى بن يعمر في توحيد طرق النقط، وإضفاء السمة الرسمية عليه.

ومن هذه الأدلة والقرائن نرجح أصالة وجود نقط الإعجام في الكتابة العربية، وليس هذا الوجود محدودا بالعصر الجاهلي أو فترة النبوة، بل إنه وجود مرتبط بوجود الحرف العربي نفسه، إذ لا يمكن لأي جماعة لغوية قبول نظام كتابي عدد رموزه ١٦رمزا لتمثيل أكثر من ٢٨ صوتا. ويبعد كل البعد أن تكون الحروف موضوعة في أول أمرها على هذا اللبس المنافي لحكمة الواضعين الذاهب بحسن الاختراع(٩٣). فإما أن يكون لكل حرف شكل مخالف لسائر الحروف ثم اتحدت مع التساهل ومرور الزمن. وإما أن يكون بعض الأشكال موضوعا لعدة أحرف ووضع الإعجام للتمييز بينها.

ويفهم من جميع ذلك كله أن الإعجام موضوع قبل الإسلام، ولكن تساهل الكتاب في أمره شيئا فشيئا، حتى تنوسي ولم يبق منه إلا النادر، إلى أن جاء زمن عبدالملك بن مروان فحتم على كتاب دولته رعايته. وإحياء ما اندثر من رسومه، وكان لا بد للقيام بهذه المهمة من علماء لهم باع طويلة في فهم أسرار النظام الكتابي العربي. وبهذا ينحصر البحث في تحديد من قام بإصلاح الكتابة عن طريق الإعجام لا من قام باختراعه. وقد قال حفني ناصف عن هذا(٩٤) «المشهور أن اختراع الإعجام كان في زمن عبدالملك بن مروان، والتحقيق أنه قبل الإسلام». ثم يذكر أن الذي قام بهذا الإصلاح هما نصر ابن

---

(٩٣) حفني ناصف: تاريخ الأدب، ص٧٠.

(٩٤) المرجع السابق، ص٧٠، ٧١.

عاصم الليثي ويحيى بن يعمر العدواني (تلميذا أبي الأسود).

وقد رجح غانم قدوري الحمد أن الجيل الذي جاء بعد أبي الأسود هو الذي قام بإعجام الحروف استنادا إلى رواية للأصفهاني والعسكري حيث يقول: «وإذا كانت رواية الأصفهاني والعسكري تشير إلى أن نقط الإحجام قد ظهر في خلافة عبد الملك (٦٥ ـ ٨٦هـ) وولاية الحجاج على العراق (٧٥ ـ ٩٥هـ) فإن ذلك يدل على أن إعجام الحروف قد تم بعد أن وضع أبو الأسود الدؤلي نقط الإعراب[٩٥]. وعلى هذا نرجح أن الإعجام أصيل جاء مع الكتابة العربية نفسها. وأن يحيى بن يعمر ونصر بن عاصم هما اللذان قاما بإحيائه، ولم يخترعاه ابتداء.

ومن هذا يتأكد لنا أن نقط الإعجام قديم قدم الخط العربي وسلفه الخط النبطي ولهذا فإن مقولة «أن نظام النقط وافد على وسائل الضبط العربية»[٩٦] مقولة لا يقبلها العقل؛ لأنها ببساطة تفترض أن العرب ومن قبلهم الأنباط كانوا منقطعين في الصحراء، لم يعرفوا شيئا من وسائل التدوين، وأنهم لما خرجوا إلى العالم من عزلتهم فجأة وجدوا السريان واليهود والأحباش[٩٧] قد وصلوا إلى أنظمتهم الكتابية ووسائل ضبطها، في حين أن العرب لا يعرفون شيئا عن الكتابة، فما كان منهم إلا أن هبوا لاقتناص نظام كتابي وتلفيقه بنظام لنقط الإعراب وآخر للإعجام!. وهذا أمر فيه مبالغة وتجن على حقيقة ذكرها التاريخ، وتؤكدها مسيرة التطور لدى الأمم، إذ قد يكون لدى السريان وما شابههم أنظمة خاصة لكتابتهم، لكن هذا الأمر لا يحرم العرب من أن يكون لهم نظامهم الكتابي ومكملاته الخاصة به، ويكونوا قد استنبطوه بأنفسهم من حاجاتهم لضبط كتابتهم، خاصة أن النقطة هي أول أثر للكاتب على الرق، وأول أثر للناقش على الصخر، فالنقطة أداة طيعة وقريبة

---

(٩٥) د. غانم قدوري الحمد، رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٤٤.

(٩٦) د. إبراهيم عبدالعزيز برهام: أولويات الدراسات اللسانية عند العرب «النقط»، بحوث كلية اللغة العربية، س٢، ع٢، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ص٣٤٣.

(٩٧) المرجع السابق، ص٣٤١.

لكل من أمسك القلم ولا يختص بها جنس عن جنس، ولا شك أن من أبسط وسائل التفريق بين الرموز لدى الأمم جميعها هي النقطة، أو الإشارات التي توضع فوق الرموز أو تحتها، فهي مثل العلامة الفارقة بين أشياء متشابهة.

كذلك فإن نقط الإعجام قد ثبت وجوده في أماكن بعيدة عن التأثيرات السريانية المزعوم تأثر الكتابة العربية بها في النقط والإعجام. وقبل أن يتم إحياء الإعجام على يد نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر، إذ وجد الإعجام في البردية المصرية، ومصر بعيدة عن الكوفة والحيرة. وكذلك كيف نفسر وجود النقط في كتابة سد الطائف، والطائف بعيد عن الحيرة والكوفة. ولم يكن للسريان وجود أو تأثير ثقافي في الطائف ولا في مصر(٩٨). ولعل أهم ما يلحظ في هذا المقام أن نقط الإعراب ونقط الإعجام قد لاقا معارضة من المسلمين من علماء القراءات أو علماء الرسم، فنهوا عن النقط في المصاحف وعن الزيادة فيها مما ليس منها. لكن هذه الجبهة المعارضة القوية لم تقل ضمن ما قالته في نهيها عن استعمال النقط في المصحف، أن هذا النقط غير عربي، أو هو مأخوذ من الأعاجم، أو أنه مأخوذ من النصارى؛ لهذا فلا يجوز استعماله في نقط القرآن العربي كتاب المسلمين الأول. ولقد قامت الحركة اللغوية النشطة في البصرة أولا، ثم في جميع حواضر العالم الإسلامي، من أجل المحافظة على سلامة النص القرآني من أن يصيبه شيء من العجمة أو اللحن، أو لكنة من لكنات الأعاجم، فكيف بهذه الجهود اللغوية المضنية في سبيل المحافظة على سلامة القرآن ولغته أن تقف مكتوفة اليدين أمام استيراد وسائل أعجمية لضبطه.

❖ حق الحروف من الإعجام

ظهر في بعض النقوش المتقدمة والمصاحف الأولى نوع من الإعجام يختلف عما عرف بعد ذلك، حيث أعجمت الحروف بخطوط صغيرة بدل النقط المدور، وقد ظهر هذا في نقش منارة طريق (باب الواد) في كلمة (ثمنية) وهو

(٩٨) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص١٢٨.

نقش يرجع تاريخه إلى خلافة عبدالملك بن مروان (٦٥ ـ ٨٦هـ) حيث نقطت حروفها بواسطة الخطوط الصغيرة، وأسلوب الإعجام بالخطوط الصغيرة انتشر في المصاحف القديمة التي كتبت بالخط الموزون (الخط ذو الزوايا الهندسية والخطوط المستقيمة) حتى إن جروهمان جعل تلك الظاهرة صفة لإعجام خط المصاحف القديمة جدا(٩٩). وتظهر في مصحف طشقند. ومصحف جامع عمرو بن العاص الذي يرجعه مورتز إلى القرن الأول أو الثاني الهجري. وتظهر هذه الخطوط مكتوبة بنفس مداد الكتابة بخط رفيع، وكأنما استعملت هذه الطريقة لتجنب اللبس الذي قد يحدث في حالة إعجام الحروف بالنقط السوداء، واستعمال نقط الإعراب المدورة ـ رغم اختلاف اللون ـ ولذلك فهي لا تظهر إلا في المصاحف القديمة(١٠٠).

لكن هذا النوع قل بل انعدم في القرون المتأخرة، حتى إننا لا نكاد نجد أثرا لذلك في نماذج المصاحف التي ذكرها موريتز مما يرجع إلى ما بعد القرن الخامس(١٠١).

وظهرت أشكال أخرى من الإعجام في زمن عبد الملك بن مروان، لم يرد لها ذكر في المصادر القديمة ولا غيرها. وتختلف عن تنقيط المشارقة والمغاربة حيث ظهر ذلك في كتابة قبة الصخرة المؤرخة سنة ٧٢هـ وأميال الطريق المعاصرة لها. ففي الأولى وضع نقطة واحدة أسفل حرف القاف في كلمات: (مستقيم وقائما ولا تتقولوا وألقاها والمقربون)، وهذا تنقيط حرف القاف عند المغاربة، ولا مثيل له عند المشارقة، بينما بقية الحروف قد نقطت على الطريقة المشرقية. وفي أميال الطريق وضع نقطتان لحرف الثاء المثلثة النقط في كلمة (ثمانية) وهذا يؤكد وجود سابقة الإعجام(١٠٢). وهذا الأسلوب من الإعجام باستعمال الخطوط الصغيرة، وكذلك ما جاء من اختلاف في نقط بعض الحروف بعد ذلك، يؤكد قدم النقط في الكتابة العربية، ووجود أكثر من صورة

---

(٩٩) د. غانم قدوري الحمد، رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٦١.
(١٠٠) المرجع السابق، ص٥٦٢.
(١٠١) المرجع السابق، ص٥٦٧.
(١٠٢) يوسف ذنون: الخط العربي والمطلب اللغوي، اللغة العربية والوعي القومي، ص٣١٣.

له، وإن كانت قليلة الشيوع. ولهذا فإن دور نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر لم يكن كما قلنا اختراعا بقدر ما هو إحياء لهذا النظام في تمييز الرموز المتشابهة، كما أن الأهم في عملهما كان القيام بضبط أساليب الإعجام، وتوحيد لمنهجه، وقد قاما بدراسة وضع الإعجام في الساحة الكتابية، حيث تعددت مذاهبه، فأقروا طريقة ارتضتها الدولة لكي تعم.

ومن خلال دراسة أسلوب إعجام الحروف، يتبين أن هذين العالمين الجليلين قد وضعا أسسا عقلية ثابتة لإحياء الإعجام بحيث يكون مقبولا من الدولة، ومن العلماء ومن سائر الكتاب، ويمكن وصف ذلك المنهج في الآتي:

١ ـ الأخذ بأشهر المعروف من صور الإعجام بين الناس، وعدم الالتجاء إلى وسائل خارجة عن طبيعة الحروف العربية.

٢ ـ الاعتماد على فكر منطقي منظم ينتقى على أساسه أشهر الموجود من أوضاع الإعجام، وفي الوقت نفسه، يكمل على أساسه ما نقص من إعجام للحروف المتشابهة التي من حقها التمييز بينها بالإعجام.

٣ ـ حيث إن الهدف من الإعجام هو التمييز بين الرموز المتشابهة، فقد اقتصر النقط على ما يميز، فإن لم يكن هناك ما يلبس بين الحروف أهمل نقطها، ولهذا نجدهم يفرقون في النقط بين الحرف في حالة الوصل والفصل، فنجدهم ينقطون النون بواحدة عند وصلها؛ لأنها تلتبس بالباء والتاء والثاء، فإذا فصلت لم تنقط، استغنوا بعظم صورتها؛ لأنها أعظم من الراء والزاي والياء إذا وصلت نقطت تحتها اثنتين، لئلا تلتبس بما مضى، وما سبقها من حروف متشابهة، فإذا فصلت لم تنقط[١٠٣].

٤ ـ أن يفرق بين الحروف المتشابهة بطرق ثلاث: إهمال الحرف، أو إعجامه بواحدة، أو اثنتين أو ثلاث، ويختلف محل الإعجام بين كونه فوق الحرف أو تحته.

٥ ـ أن يفرق بين نقط الإعراب الذي فعله أبو الأسود ونقط الإعجام، فجعلوا مداد النقط من نفس مداد الحروف. وكذلك جعلوه أصغر حجما من نقط الإعراب.

---

(١٠٣) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٣٦.

٦ ـ ألا تزيد النقط التي تميز بعض الحروف عن بعضها عن ثلاث نقط[١٠٤].

٧ ـ أن يهمل الحرف وينقط المشابه له بنقطة واحدة فوقه. مثل الحاء والخاء، والزاي والراء، والدال والذال.

٨ ـ في حالة كون المتشابهات من الحروف أكثر من متشابهين، فإنه ينقط أحد المتشابهات نقطة، والآخر نقطتين، أو أحدهما بنقطتين والأخر بثلاث. كالباء والياء والتاء والثاء[١٠٥].

٩ ـ إذا كانت الأحرف المتشابهة ثلاثة لا تشتبه مع غيرها أهمل الأول ونقط الثاني بواحدة من فوقه والثالث بواحدة من تحته.

١٠ ـ الأحرف التي تتكون من سن واحدة في الوصل، لا يهمل شيء منها بل تعجم كلها، ويفرق بينها بعدد النقاط وموقعها من الحرف. وعلى هذه الأسس المنهجية جاءت الحروف العربية بعد إحياء النقط فيها على هذه الصورة[١٠٦]:

الحروف المتشابهة	كيفية الإعجام
د - ذ	تهمل الأولى وتعجم الثانية.
ر - ز	تهمل الأولى وتعجم الثانية.
ص - ض	تهمل الأولى وتعجم الثانية.
ط - ظ	تهمل الأولى وتعجم الثانية.
ع - غ	تهمل الأولى وتعجم الثانية.
س - ش	تهمل الأولى وتعجم الثانية بثلاث نقط؛ لأن لها ثلاثة أسنان، فلو أعجمت بنقطة واحدة لتوهم متوهم أن الجزء الذي تحته النقطة نون والباقي حرفان تسوهل في إعجامهما. وفي بعض المذاهب نقطت بواحدة.

(١٠٤) د. عبدالحي الفرماوي:قصة النقط والشكل، ص٧٤.

(١٠٥) ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص٥٢.

(١٠٦) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٣٥-٣٩، ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص١٠١-١٠٤، حفني ناصف: تاريخ الأدب، ص٧١، ٧٢.

الحروف المتشابهة	كيفية الإعجام
ب - ت - ث ن - ي	أعجمت كلها لأن الاشتباه يقع من وجهين، أولهما إذا اجتمع ثلاثة منها يشتبهن بالسين والشين، وثانيهما أنهما ليست زوجية بل هما خمسة أحرف فإذا أهمل أحدهما فربما توهم أنه حرف تسوهل في إعجامه، وحينئذ تكون أطراف الشك أربعة.
ج - ح - خ	لا يشتبه المهمل منها مع حروف أخرى مثل الذي جرى في السين والشين، لهذا فقد جعلت الحاء مهملة وأعجم الآخران واحدة من تحت والأخرى من فوق.
ف - ق (المشارقة) ڢ - ڧ (المغاربة)	القياس أن تهمل أولاهما، وتعجم أخراهما بنقطة كباقي الأحرف الزوجية. ولكن المشارقة أعجموا الأولى بواحدة، والثانية باثنتين، في حين أن المغاربة أعجموا الأولى من تحتها بواحدة، والثانية بواحدة من فوقها.
الياء المتطرفة	لما كنت لا تشتبه بشيء وجب إهمالها على كل حال.

.. وقد أهملت بعض الحروف، فلم تنقط، نظرا لعدم مشابهتها لحروف أخرى فهي منفردة في شكلها، وقد شرح ذلك الخليل بن أحمد بقوله: «الكاف لا تنقط لأنها أعظم من الدال والذال» واللام لا تنقط لأنه لا يشبهها شيء من الحروف. والميم لا تنقط أيضا لأنها لا تشبه شيئا من الحروف وقصتها قصة اللام(١٠٧). وهذه هي الصورة العامة التي استقر عليها نظام الإعجام في الحروف العربية.

وقد ورد الخلاف في نقط الفاء والقاف بين المشارقة والمغاربة، وقد أشار الخليل بن أحمد إلى أصل هذا الخلاف، لكنه شرحه بصورة تختلف عما هو مشهور في نقط هذين الحرفين في المشرق والمغرب حيث قال: «والفاء إذا وصلت فوقها واحدة وإذا انفصلت لم تنقط، لأنها لا يلبسها شيء من الصور. والقاف إذا وصلت فتحتها واحدة، وقد نقطها ناس من فوقها اثنتين، فإذا فصلت لم تنقط، لأن صورتها أعظم من صورة الواو، فاستغنوا بعظم صورتها عن النقط»(١٠٨).

(١٠٧) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٣٦.

(١٠٨) المرجع السابق، ص٣٥-٣٦.

وهذا يخالف المشهور والذي ذكره الداني حين قال: «أهل المشرق ينقطون الفاء بواحدة من فوقها والقاف باثنتين من فوقها وأهل المغرب ينقطون الفاء بواحدة من تحتها والقاف بواحدة من فوقها»(١٠٩).

الصورة الحالية	عند الخليل	المشارقة	المغاربة	القياس
ف	فـ ف	ف	ڢ	ڡ
ق	ڢـ قـ ى	ق	ڧ	ڧ

ويرجح الدكتور غانم قدروي الحمد أن قول الخليل يمثل الأصل في كيفية نقط القاف والفاء حتى عصره، فالشائع حينذاك نقط الفاء بواحدة من فوق الحرف والقاف بواحدة من تحت الحرف، وما ذكره الخليل من أن ناسا ينقطونها اثنتين فوقها يدل على عدم شهرته، لكن هذا الذي ذكره قد تنوسي وحل محله نظام آخر كما صوره الداني(١١٠). كما أن ما ذكره الخليل بن أحمد يؤيده الأسلوب المنطقي الذي جاء عليه النقط، حيث ينقط واحد ويهمل الآخر، وهذا في حالة كونهما منفردين، أو متطرفين فهما غير متشابهين، فالقاف تشابه النون في جزئها الأسفل. والفاء تشابه الباء في جزئها المنسطح. والقاعدة المتبعة في النقط في الحرفين المتشابهين أن يهمل الأول وينقط الثاني بنقطة من فوق، ولكن جاء هذان الحرفان خلاف القاعدة، ويعلق الأستاذ حفني ناصف على هذا قائلا(١١١): وأما الفاء والقاف فكان القياس أن تهمل أولاهما وتعجم أخراهما بنقطة كباقي الأحرف الزوجية كالدال والذال والراء والزاي، وقد ذهب المشارقة إلى نقط الفاء بواحدة من أعلى والقاف باثنتين من أعلى أيضا، وذهب المغاربة إلى نقط الفاء بواحدة من أسفل والقاف بواحدة من أعلى. وكلاهما لا وجه له؛ لأن القياس إهمال الأول وإعجام الآخر. ويضيف قائلا: «والذي نعتقده.... أنهما أعجما الفاء بنقطة من أسفل والقاف بنقطتين من أعلى ليتم التمييز بين الأحرف الأربعة. العين مهملة والغين معجمة بواحدة

(١٠٩) المرجع السابق، ص٣٧.

(١١٠) د. غانم قدوري الحمد، رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٥٩.

(١١١) حفني ناصف: تاريخ الأدب، ص٧٢.

من أعلى والفاء بواحدة من أسفل والقاف بنقطتين من أعلى، فالمشارقة أخطؤوا في الفاء وأصابوا في القاف، والمغاربة أصابوا في الفاء وأخطؤوا في القاف، فالإمامان أصابا في الوضع، والمشارقة والمغاربة أخطؤوا في السمع».

وعلى الرغم من أن الإعجام وكذلك نقط الإعراب جاء نتيجة لحاجة ماسة لضبط القراءة في المصحف إلا أننا نجد معارضة شديدة في نقط المصاحف وإن تساهلوا فيها للأطفال، فهذا مالك بن أنس رحمه الله تعالى يقول:(١١٢) «أما هذه الصغار التي يتعلم فيها الصبيان فلا بأس بذلك، آما الأمهات فلا أرى ذلك» ومرد هذه الكراهية الحرص المتناهي على تجريد المصحف مما لم يعهد في كتابته الأولى؛ لأن هؤلاء العلماء رأوا أن النص القرآني لا يمثله إلا ما دون في عهد الرسول ﷺ ونشره بعد ذلك في مصاحف الخليفة الراشد عثمان بن عفان رضي الله عنه، لذلك عدوا كل إضافة على ذلك التدوين - وإن لم يغير من النص المقروء - زيادة يجب تجريد المصحف منها.

ولعل أهل اللغة والنحو هم أول من رحب بهذه الحركة الإصلاحية واستفادوا منها بتعميم الإعجام للتمييز بين الكلمات المتشابهة في غريب اللغة، حيث قال بن درستويه:(١١٣) «إن من شأن أهل النحو والشعر والغريب تقييد كل كلمة على ما يستحق كل حرف منها مبسوطا ومركبا واستيفاء الشكل والنقط إحكاما واستيثاقا؛ لأن علمهم غامض، فتقييده أوضح على قارئه، ومن شأن كتاب الدواوين التخفف وإغفال الشكل من كل ما وضح ولم يلتبس، كما أن ذلك شأنهم في النقط، فإذا التبست الكلمة أو الحرف فتقييده لازم على جميع المذاهب. أما الكتاب والمترسلون فإنهم يتبادلون الرسائل خالية من الإعجام؛ اقتناعا منهم أن إعجام الكتاب سوء ظن بالمكتوب إليه، وكانوا يتخففون من نقط الحروف كلما وجدوا إلى ذلك سبيلا.

ويبدو أن الناس لم تتحول إلى الإعجام الكامل للحروف، بل إن الإعجام أصاب الحروف بالتدريج، على الرغم من أنه لحق كثيرا منها قبل أن ينصرم

---

(١١٢) أبو عمرو الداني: المقنع ص١٢٦.

(١١٣) ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص٥.

القرن الأول الهجري، تؤيد ذلك الوثائق التي عثر عليها من ذلك القرن. فحرف الباء والتاء والياء على اختلاف مواضعها في الابتداء والتوسط والانتهاء (فيما عدا الياء المتطرفة) كلها أعجمت في القرن الأول، وكذلك الجيم والحاء والشين والضاد والقاف التي أعجمت بنقطة من أسفلها، بينما ظلت الفاء من غير نقط، وآخر حرف عجم هو التاء المربوطة ـ وهذه الوثائق عبارة عن أوراق بردية مؤرخة سنة ٩١هـ، وعملة مؤرخة سنة ٨٥ و٨٦هـ ونقوش في قصر خرانة مؤرخة سنة ٩١هـ، يذكرها مورتر في مقال له عن الكتابة العربية.

وقد تدرجت الحروف التي حقها النقط في الأخذ به، حتى حصل كل حرف منها على كمال استقلاله واتضاح شخصيته، وغدا على ما نراه الآن في زمن يصعب تحديده، يرجح أن يكون ذلك قد تم في القرون الثلاثة الهجرية الأولى على أكثر تقدير(١١٤). ولا شك أن التفاوت في الإعجام يتأثر بالوسط المكتوب عليها من حيث سهولة الكتابة عليه أو عدمها. فمع أن النقط شاع على المواد اللينة كالبردي والورق، إلا أنه تأخر على المواد الصلبة من أحجار ومسكوكات. وقد ظهرت بعض الندب على بعض حروف المسكوكات منذ القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي. ففي الدينار الذهبي المضروب سنة ١٦٧ هجرية من زمن الخليفة العباسي المهدي (١٥٨ ـ ١٦٩هـ) وقعت الندبة تحت حرف الباء من كلمة سبع(١١٥). وفي القرن الثاني نجد الإعجام يظهر على الأحجار، ففي نقش في الإيمان بالله، يحتمل أن يكون كتب في القرن الثاني الهجري، يتكون من سطر واحد هو «امن عباس بالله» يظهر الإعجام على حرف النون في كلمة آمن وتحت حرف الباء في كلمة عباس، وفي كلمة بالله(١١٦). ويجيء القرن الثالث فلا نجد الإعجام قد عم جميع حروف النقوش، ففي نقش مكتبة عبدالله بن عباس وتاريخه القرن الثالث تقريبًا، جاءت كثير من أحرفه منقوطة(١١٧)، إلا أنه لم يشملها جميعا.

(١١٤) د. إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص٢٧٤.

(١١٥) د. ناهض عبدالرزاق دفتر: تطور الخط العربي، مجلة المورد، م ١٥، ع٤، ص٤٩-٥٠.

(١١٦) د. سعد عبدالعزيز الراشد: كتابات إسلامية من مكة، ص١٠١.

(١١٧) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢١٩.

(٤)

ترتيب الحروف العربية

اللغة العربية إحدى اللغات السامية ولها بها وشائج قربي ونسب. مظاهر هذا النسب والقرابة تظهر في أمور عديدة من جوانب اللغة، لكن ما يهمنا هنا هو ترتيب الحروف الذي تشترك فيه اللغات السامية الأخرى كالسريانية والعبرانية. وهو ما يسمى بالترتيب الأبجدي. وهو ترتيب قديم قدم هذه اللغات. وهو المنتظم في قولهم (أبجد هوز حطي كلمن سعفص قرشت ثخذ ضظغ). وهذه الألفاظ لم يقصد منها إلا جمع الحروف في كلمات سهلة الحفظ[١١٨].

وقد عرف العرب هذا الترتيب في جاهليتهم وإسلامهم. ولعله الأشهر لديهم لسهولة حفظه، وقدم وجوده. وقد ورد ما يفيد تعاطيهم لهذا الترتيب عند التعلم، حيث يروى أنها تعلم في زمن عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ويشهد على ذلك قول الأعرابي[١١٩] في أبياته:

أتيت مهاجرين فعلموني ❖ ❖ ❖ ثلاثة أسطر متتابعات

وخطو لي أباجاد وقالوا ❖ ❖ ❖ تعلم سعفصا وقريشات

ولقدم هذا الترتيب لدى العرب ومعرفتهم به، فإنهم فسروه ببعض التفسيرات التي لا ترقى للناحية العلمية، فقالوا: إن أبجد وهوز وحطي وكلمن كانت أسماء ملوك مدين[١٢٠]، ونسبوا لهم وضع الخط العربي. وقد استعمل العرب الحروف بهذا الترتيب في الحساب، وهو ما أسموه بحساب الجمل حيث وضعوا لكل حرف قيمة عددية.

وعندما وفد هذه الترتيب إلى العرب، وفد وهو يدل على الأحرف السامية الأولى ويفي بها، فكان تعدادها اثنين وعشرين حرفا، وهي كما يوردها القلقشندي

(١١٨) حفني ناصف: تاريخ الأدب، ص٢٦.

(١١٩) القلقشندي: صبح الأعشى ج ٣، ص٢٤.

(١٢٠) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٣٤، وانظر: النديم، الفهرست، ص٧.

عن الجوهري: أ ـ ب ـ ج ـ د، هـ ـ و ـ ز، ح ـ ط ـ ي، ك ـ ل ـ م ـ ن، ص ـ ع ـ ف ـ ص ـ ق ـ ر ـ ش ـ ت. ولما كانت هذه الحروف ناقصة لا تفي بالأصوات العربية حيث انفردت العربية عن اللغات السامية بستة أصوات أخرى. فقد زاد العرب عليها ستة أحرف هي ث ـ خ ـ ذ ـ ض ـ ظ ـ غ، ولهذا فقد أسموا هذه الإضافة بالروادف، إشارة إلى إضافتها لما وردهم من حروف اللغة السامية الأم.

ومع أن هناك اتفاقا بين الروايات العربية إلى وجود أحرف الروادف وأنها ث ـ خ ـ ذ، ض ـ ظ ـ غ، إلا أننا نجدها عند النديم وهو مشرقي(١٢١) تأتي مختلفة عن الروادف المعروفة، حيث يذكر أنها: ث ـ خ ـ ذ، ظ ـ ش ـ غ. وهذا يشير إلى أن أحرف الروادف مختلف على تحديدها. وهو اختلاف أدى بالتالي إلى اختلاف في ترتيب (أبجد هوز) حيث جاء الترتيب الثاني متفقا مع الأول في (أ ـ ب ـ ج ـ د، هـ ـ و ـ ز، ح ـ ط ـ ي، ك ـ ل ـ م ـ ن) ثم يفترق الترتيبان بعد ذلك فنجد الترتيب الثاني يكون (ص ـ ع ـ ف ـ ض، ق ـ ر ـ س ـ ت، ث ـ خ ـ ذ، ظ ـ غ ـ ش) وهذا الاختلاف بين الترتيبين، وفي الوقت نفسه الاختلاف في تحديد حروفها ـ كما يسجله لنا الجوهري والنديم ـ يشير إلى قدم هذا الاختلاف في ترتيب حروف الروادف وماهيتها. وأنه لم يكن وليد انتشار العرب في الأمصار. أو أن هذا تم في القرن الثاني أو الثالث الهجري، كما يقول الدكتور رمزي بعلبكي(١٢٢)، بل إن هذا الاختلاف قد تم بعد إلحاق حروف الروادف. أو بمعنى آخر إن هذا الاختلاف جاء بعد تعريب الحروف النبطية وتدوينها للغة العربية، ونرجح أن يكون القرن الخامس، أوبداية السادس الميلادي، وهو تاريخ نقش أسيس الذي يرجع إلى سنة ٥٢٨م، ويجمع الباحثون على عروبته.

وهذا الاختلاف يطرح تساؤلا عن ماهية الأحرف التي لم توجد في الأبجدية السامية وأضافها العرب لإكمال الأبجدية بحيث تناسب لغتهم. وهذا بدوره يجعلنا نتساءل: أي الحرفين (ش، ض) من حروف الروادف؟ حيث إن الترتيب الأول ينقل حرف الشين إلى الحروف الأساسية (السامية) وبالتالي

(١٢١) النديم: الفهرست ص٧.

(١٢٢) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٣١١.

ينقل حرف (الضاد) إلى الروادف، أي إلى الحروف التي انفردت بها العربية، في حين أن الترتيب الثاني يضع حرف (الضاد) من الحروف الأساسية (السامية). وينقل حرف الشين إلى حروف الروادف.

لم تتحدث المصادر التراثية التي بين أيدينا ـ وعلى الأقل ما استطعت الاطلاع عليه ـ عن هذا الاختلاف في حروف الروادف؛ لهذا فلم تحدد أي الحرفين (ش، ض) هو الذي جد على الأبجدية السامية، مع أحرف الروادف الخمسة المتفق عليها. إلا أنني أرجح أن يكون حرف الضاد هو الحرف العربي الذي دخل إلى الأبجدية السامية، ليكمل مع الحروف الخمسة الأبجدية، حتى توافق أصوات العربية؛ ذلك أن العربية تميزت عن غيرها من أخواتها الساميات بوجود هذا الحرف، التي وصفت به حتى سميت بلغة الضاد. ويبدو أن العرب عندما أخذوا ترتيب الساميين في سلسلة (أبجد) أضافوا إليها حروف الروادف وعدلوا فيها، ونتيجة لهذا التعديل، فقد حصل اختلاف في الترتيب في الحروف الأربعة عشر الأخيرة. وربما أدى هذا إلى خطأ، نتج عنه هذا التداخل بين الحروف الأساسية وحروف الروادف. ومما يؤكد هذا أن المصادر الحديثة المعنية بعلاقة العربية باللغات السامية الأخرى تخرج حرف الضاد من الترتيب الأبجدي، وتجعله ضمن حروف الروادف[١٢٣]، لكنها لا تفسر وجود حرف الضاد ضمن الحروف الاثنين والعشرين من حروف الأبجدية العربية في المغرب العربي[١٢٤].

وهكذا أصبح هناك ترتيبان أبجديان للعربية عدة حروف كل منهما ٢٨ حرفا وهي الحروف الصامتة في العربية، حيث لم يضف رمز الفتحة الطويلة (ا) إلا متأخرا، وضمن الترتيب الألفبائي العربي. وقد وضع العرب لهذه الحروف قيما عددية لاستعمالها في تدوين حساباتهم وهو ما يسمى بحساب (أباجاد)، فأصبح كل من الترتيبين يعطي قيما عددية مختلفة للأربعة عشر حرفا الأخيرة. وكان هذا الترتيب أساسا عند العرب في جاهليتهم، وأحسوا

(١٢٣) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٢٦٨.

(١٢٤) المرجع السابق، ص٣١٠.

بقدمه وبأهميته في الوقت نفسه، وبقيت هذه الأهمية لدى من جاء بعدهم، حتى قالوا عنه «وهو أصل حروف التهجي» (١٢٥).

وقد أدرك العرب أن الترتيب الأبجدي ترتيب أعجمي في ألفاظه، فليس لها معان في نفسها. وقد حاولوا تفسير هذه الألفاظ غير المفصحة، فأسموها حروف أبي جاد. وقالوا عنها إنها أسماء رجال. ووضعها بعضهم في صورة قصة تعطي لهذه الألفاظ الغريبة معنى. فقالوا «(أباجاد): أبى آدم الطاعة وجد في أكل الشجرة. و(هواز): زل فهوى من السماء إلى الأرض، وحطي: حطت عنه خطاياه، و(كلمن) أكل من الشجرة...»(١٢٦). وهذا يشير إلى قلقهم تجاه هذه الألفاظ الغامضة، التي افتقدت أي دلالة معنوية لديهم، وما اعتادوه في لغتهم من إدراك مغزى كل لفظ ومعرفة إيحاءاته.

كما أن ترتيب (أبجد هوز) للحروف الهجائية إن صلح للحفظ وسهل ترديده على الألسن، إلا أنه يشتت شمل المتشابه من الرموز، وهو ما لا يلائم المتعلمين والكتبة، لهذا فإن العرب على ما يبدو رأوا اختراع ترتيب جديد خاص بهم يلائم حروفهم، وما أضافوه إليها، كما يتضمن الترتيب اسم الحرف منفصلا عن غيره، لا صوته مندمجا مع غيره، بحيث يتخلصون من تلك العجمة التي يحدثها ترتيب الأصوات، فكان ترتيب ألف - باء - تاء - جيم - حاء... والمصادر العربية الأولى لا تحدثنا عن غير ترتيب أبجد هوز، ولا متى تم التحول إلى الترتيب الألف بائي، ويرى الدكتور غانم قدوري الحمد(١٢٧) أن هذا التحول تم في فترة متقدمة من تاريخ الإسلام، ربما ترجع إلى القرن الأول الهجري. وأرى أن العرب قد قاموا بهذا الترتيب الجديد قبل الإسلام، وأحسبه قد جاء بعد تعرب الخط العربي وتحوله من صيغته النبطية إلى العربية، وبعد أن أدخل عليه الإعجام للتفريق بين المتشابه من حروفه. ذلك أن هذا الترتيب روعي فيه بصورة واضحة اعتماده على الترتيب الأبجدي السامي. وكذلك

---

(١٢٥) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٢٩.

(١٢٦) المرجع السابق، ص٣٣.

(١٢٧) د. غانم قدوري الحمد، رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٧١.

التشابه في بنية الحروف وأسمائها، بحيث يجمع بينها نسق واحد. ويراعي التراتب بينها على أساس ما أصابها من نقط. فهو ترتيب يراعي التماثل بين الحروف في الكتابة، وفي الوقت نفسه يبين عن التمايز بين أصواتها بعلامات يلحقها بهذه الرموز. وما كانت هذه العلامات سوى نقط الإعجام.

ومما يجدر لحظه هنا أن الترتيب الألفبائي (أ، ب، ت، ث...) هذا قد أضاف رمز الفتحة الطويلة (ا) ضمن قائمته، حيث خصها برمز مركب موجود في النقوش النبطية حيث احتواها بحرف اللام لتصبح (لا)، حتى ينطق بها فتحة طويلة، إذ الصواب نطقها لا، وليست لام ألف، فليس ما بعد اللام، ألف، بل هو مد بالألف. وقد أكد على ذلك بن جني في قوله [١٢٨]: «اعلم أن الألف هي التي بعد اللام قبل الياء في آخر حروف المعجم، وهي التي في قولنا (لا)، وإنما لم يجز أن تفرد من اللام وتقام بنفسها كما أقيم سائر حروف المعجم سواها بأنفسها، من قبل أنها لا تكون إلا ساكنة تابعة للفتحة. والساكن لا يمكن ابتداؤه فدغمت باللام ليقع الابتداء بها، وتأتي الألف ساكنة بعدها».

وبهذا يتضح أن الحروف بعد تعريبها، وانضوائها تحت الترتيب الألفبائي خصت الفتحة الطويلة برمز خاص، له رتبة في الترتيب الألفبائي. وقد اشترك في هذه المرحلة مع رمز الألف (الهمزة) الموجود على رأس القائمة مما اضطر معه الخليل بن أحمد إلى معالجته بعد ذلك، بإضافة رمز خاص للهمزة وهو رأس العين (ء) لا تشترك فيه مع الفتحة الطويلة (الألف).

وقد جاءت الحروف العربية في نظامها الأبجدي، وكذلك الألفبائي في ثمانية وعشرين حرفا، فهي لم تمثل في كلا النظامين إلا الحروف الصامتة، أما الأحرف الصائتة وهي حروف العلة (ا، و، ي) فقد أهملت من هذا الترتيب. وهذا راجع بالدرجة الأولى إلى الأصل السامي الذي ترجع إليه العربية في أبجديتها وكتابتها، إذ إن الكتابات السامية بعامة لم تضع رموزا خاصة للصوائت. وفي تطورها عبر حقب التاريخ استعارت رموزا لتمثيل تلك الصوائت. وقد استعارت العربية ومن قبلها النبطية رموز(ا، و، ي) الصامتة

---

(١٢٨) ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج٢، ص٦٥١، وانظر كذلك ص٧٨٥.

لترمز لصوائتها. ولعل من الأسباب التي جعلتهم يغفلون حروف المد هذه من الإدراج في الأبجدية أنهم اكتفوا بصورة واحدة لها، لتمثل في الوقت نفسه الصامت منها والصائت. وهكذا عد علماء العربية الحروف العربية التي لها صورة ثمانية وعشرين حرفا. ومعنى ذلك أن رمز الألف والواو والياء من بين تلك الرموز الثمانية والعشرين، وهي رموز لأصوات صامتة ثلاثة، لكن الحقيقة هي أن الرموز الثمانية والعشرين يقابلها واحد وثلاثون صوتا هي الأصوات الصامتة الثمانية والعشرون إضافة إلى الحركات الطويلة الثلاث التي تشترك مع الهمزة والواو والياء الصوامت في رموز واحدة(١٢٩).

وهكذا نشأ ترتيبان ألفبائيان معتمدان على ترتيبين أبجديين(١٣٠)، وكما اختلف الترتيبان الأبجديان اختلف الترتيبان الهجائيان المعتمدان عليهما. وكما نسي الإعجام مع مرور الأزمان وقلة الكتابة وشح وسائطها نسي أيضا الترتيب المعتمد على الشكل الكتابي، وإن بقي الترتيب الأبجدي المعتمد على التناسق النغمي محفوظا. وبقى الترتيب الهجائي بصورتيه متواريا عن الأنظار إلى أن جاء عصر النهضة الثقافية وتطوير الكتابة العربية. فعندما أحيا تلميذا أبي الأسود نصر بن عاصم ويحيي بن يعمر نظام الإعجام، وضبطا إعجام كل حرف، وكملا ما نقص من ذلك نتيجة لفقد بعض رسومه، كان من ضمن ما قاما بإعادته إلى الحياة الثقافية ـ حسب ما أرى ـ الترتيب الهجائي؛ لأنه معتمد على نظام إعجام الحروف. وقد قال حفني ناصف(١٣١) بنسبة الترتيب نفسه إلى نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر، ولكني أرى أن الترتيب قديم قدم نقط الإعجام، وما قاما به كان إحياء وتجديدا لما اندثر لا اختراعا جديدا.

وقد قام هذان العالمان عند إحياء رسوم الترتيب الهجائي المندثرة، بأعادة النظر في هذا الترتيب مراعاة لما قاما به من تطوير لنقط الإعجام. ويمكننا أن نذكر أبرز الحيثيات التي روعيت في هذا الترتيب:

---

(١٢٩) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٢٥٢.

(١٣٠) يطلق الدكتور رمزي بعلبكي على ترتيب أبجد هوز الترتيب السامي، وأما ترتيب: أ، ب، ت، ث، ج، فيسميه الترتيب العربي. انظر: د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٣٠٥.

(١٣١) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٢٧.

١ ـ اعتماد ترتيب الحروف الأبجدية الموروث عند الأمم، ولاسيما الأمم السامية.

٢ ـ جمع الأحرف المتشابهة في سياق واحد.

٣ ـ بدء الترتيب في الأحرف المتشابهة بالحرف المهمل منها، يليه المعجم بنقطة واحدة ثم باثنتين، ثم بثلاث، «لأن النقط إنما استعمل ليفرق به بين المشتبه من الحروف في الصورة لا غير، فهو فرع والتعرية أصل. والأصل يقدم على الفرع»(١٣٢).

٤ ـ مراعاة الناحية الصوتية في جمع بعض الحروف كجمعهم لأحرف الصفير (ز ـ س ـ ص) «لمؤاخاة السين الزاي في الصفير الذي هو زيادة في الصوت»(١٣٣).

٥ ـ تأخير أحرف العلة فكانت الواو والياء، والألف المسبوقة باللام (لا) آخر الحروف الهجائية.

٦ ـ إلحاق الهاء بأحرف العلة في تأخيرها لمشابهتها أحرف العلة في الخفاء.

ويرى الدكتور رمزي بعلبكي(١٣٤) أن هناك أكثر من عامل واحد يحدد مواقع الحروف في الترتيب العربي، فليس التشابه الشكلي بين الحروف المتقاربة إلا واحدا من هذه العوامل على عكس ما هو متداول، إذ إن هناك عامل التشابه الصوتي أيضا، وعامل الاستعمال في كتابة الصوائت، والعامل اللغوي في الروادف. هذا مع اجتماع أكثر من عامل واحد في ترتيب بعض الحروف كاجتماع عامل التشابه الشكلي، وعامل التشابه الصوتي في تعاقب (ح، وخ) وفي تعاقب (س، ش).

ولا شك أن إحياء هذا الترتيب كان إحياء لصورتين فأخذ كل فريق بالترتيب الذي يلائم ما حفظوه من ترتيب أبجد هوز، فانتشر الترتيب الأول مع ترتيبه الأبجدي في المشرق. ورحل الترتيب الثاني مع ترتيبه الأبجدي إلى المغرب والأندلس. وهكذا جاء الترتيب الهجائي في شكليه المشرقي والمغربي

(١٣٢) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٣٠.

(١٣٣) المرجع السابق، ص٣٠.

(١٣٤) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٣١٠.

صورة عربية متطورة للترتيب الأبجدي السامي القديم. وبهذا استقام الترتيب الهجائي (الألفبائي) ليكون هو الترتيب السائد لحروف العربية في الصورة التالية(١٣٥):

ع	ترتيب الحروف عند أهل المغرب	ترتيب الحروف عند أهل المشرق	سبب ورودها على هذا الترتيب
١	١	ألف	ابتدأ بها لأنها أول الحروف الأبجدية، حسب ترتيب أبجد.
٢	٢	ب	ابتدأ بها لأنها ثاني الحروف الأبجدية، وهي تنقط واحدة.
٣	٣	ت	لمشابهة الباء. ولأنها تنقط ثنتين.
٤	٤	ث	لمشابهة الباء، ولأنها تنقط ثلاث. (تعاقبها للشبه الشكلي بين أشكالها النهائية).
٥	٥	ج	لأنه الحرف الثالث من ترتيب أبجد.
٦	٦	ح	لمشابهته لحرف الجيم. ولتقدمها على الحاء في المخرج من الحلق. فيجمع بينها وبين الخاء العامل الصوتي.
٧	٧	خ	لمشابهته لحرف الجيم. ولتأخرها في المخرج فهي أدنى من الخاء من الحلق إلى الفم.
٨	٨	د	لأنه الحرف الرابع في ترتيب أبجد.
٩	٩	ذ	لمشابهته الدال.
١٠	١٠	ر	ذكرت من أجل الزاي، لتلو الزاي التي ستذكر مع باقي حروف الصفير. ولقرب صورتهما من صورتي الدال والذال.
١١	١١	ز	أخرت عن الراء لتكون الزاي مع باقي أحرف الصفير. ولأنها معجمة والراء مهملة. وإلى هنا ينتهي اتفاق المشارقة والمغاربة في الترتيب.
١٢	٢٤	س	ذكرت بعد الزاي لأنها من أحرف الصفير.
١٣	٢٥	ش	لمشابهتها السين.

(١٣٥) أبو عمرو الداني: الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٢٨-٣٣، حفني ناصف: تاريخ الأدب، ص٢٧ ود. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، ص٣٠٤-٣٠٥.

ع	ترتيب الحروف عند أهل المغرب	ترتيب الحروف عند أهل المشرق	سبب ورودها على هذا الترتيب
١٤	١٨	ص	من أحرف الصفير. ولم تتقدم على السين رغم تقدمها في ترتيب الأبجدية لمؤاخاة السين والزاي في الصوت.
١٥	١٩	ض	لمشابهة للصاد.
١٦	١٢	ط	جاءت الطاء هنا لرتبتها في الترتيب الأبجدي. ولمشاركتها الصاد والضاد في الإطباق والاستعلاء. والشبه في الجزء الأول من صورتهما.
١٧	١٣	ظ	لمشابهة الطاء. وتأخرت عنها لإعجامها.
١٨	٢٠	ع	جاءت العين هنا لترتيبها في الأبجدية. ولكونها مع العين في آخر المزدوج
١٩	٢١	غ	لمشابهة الغين.
٢٠	٢٢	ف	رجع لذكرها؛ لترتيبها في الأبجدية. وقدمت مع القاف لاتفاق صورتهما في غير الأطراف فأشبها المزدوج.
٢١	٢٣	ق	لمشابهة الفاء.
٢٢	١٤	ك	أخرت حتى فرغ من الحروف المتشابهة. وجاءت مع الحروف التالية على ترتيبها الأبجدي (كلمن).
٢٣	١٥	ل	حسب ترتيبها في الأبجدية.
٢٤	١٦	م	حسب ترتيبها في الأبجدية.
٢٥	١٧	ن	حسب ترتيبها في الأبجدية.
٢٦	٢٦	هـ	شابهت أحرف العلة في الخفاء، فأخرت معها.
٢٧	٢٧	و	أخرت لكونها أحرف علة.
٢٨	٢٨	ي	أخرت لكونها أحرف علة.

وقد تبع اختلاف الترتيبين بين المشارقة والمغاربة اختلاف في القيم العددية في كلا الترتيبين الأبجديين، فأصبح الترتيب الأبجدي والألفبائي في المشرق والمغرب بالصورة الآتية:

رقم الحرف	الترتيب الأبجدي				الترتيب الألفبائي	
	ترتيب أهل المشرق		ترتيب أهل المغرب			
	الأبجدية	القيم العددية	الأبجدية	القيم العددية	المشرق	المغرب
١	أ	١	أ	١	أ	أ
٢	ب	٢	ب	٢	ب	ب
٣	ج	٣	ج	٣	ت	ت
٤	د	٤	د	٤	ث	ث
٥	هـ	٥	هـ	٥	ج	ج
٦	و	٦	و	٦	ح	ح
٧	ز	٧	ز	٧	خ	خ
٨	ح	٨	ح	٨	د	د
٩	ط	٩	ط	٩	ذ	ذ
١٠	ي	١٠	ي	١٠	ر	ر
١١	ك	٢٠	ك	٢٠	ز	ز
١٢	ل	٣٠	ل	٣٠	س	ط
١٣	م	٤٠	م	٤٠	ش	ظ
١٤	ن	٥٠	ن	٥٠	ص	ك
١٥	س	٦٠	ص	٦٠	ض	ل
١٦	ع	٧٠	ع	٧٠	ط	م
١٧	ف	٨٠	ف	٨٠	ظ	ن
١٨	ص	٩٠	ض	٩٠	ع	ص
١٩	ق	١٠٠	ق	١٠٠	غ	ض
٢٠	ر	٢٠٠	ر	٢٠٠	ف	ع
٢١	ش	٣٠٠	س	٣٠٠	ق	غ
٢٢	ت	٤٠٠	ت	٤٠٠	ك	ف
٢٣	ث	٥٠٠	ث	٥٠٠	ل	ق
٢٤	خ	٦٠٠	خ	٦٠٠	م	س
٢٥	ذ	٧٠٠	ذ	٧٠٠	ن	ش
٢٦	ض	٨٠٠	ظ	٨٠٠	هـ	هـ
٢٧	ظ	٩٠٠	غ	٩٠٠	و	و
٢٨	غ	١٠٠٠	ش	١٠٠٠	لا	لا
٢٩	–	–	–	–	ي	ي

ورغم وضوح الترتيب الألفبائي وانتظامه حسب صور رموز الحروف المتشابهة إلا أنه لم يؤخذ به مباشرة في المؤلفات المعجمية المؤلفة آنذاك، إذ نجد الخليل بن أحمد عندما اكتشف فكرة المعجم العربي، وحاول تحقيقها في حصر الألفاظ العربية وضبطها، لم يأخذ بالترتيب الألفبائي على الرغم من وضوحه وسهولته، كما لم يأخذ بالترتيب الأبجدي. وربما ترك الترتيب الأبجدي لعجمته، ولأنه لم يعد العمل به مقبولا في عصر تميز بالعلمية والدقة في تحديد الأمور، فأصبحت معرفة هذا الترتيب من قبل المعرفة التاريخية فحسب، فلم يعد متداولا. كما يمكن أن يكون السبب في عزوف الخليل ابن أحمد عن هذين الترتيبين، كان يكمن في عقليته التي ترى أن العمل المعجمي يلزمه ترتيبا يلائم طبيعة أصوات اللغة، من حيث التمييز بين مخارج الحروف. وقد شغلته هذه النظرية العلمية البحتة عن النظر إلى سهولة الاستعمال، وموافقته لحاجات الناس. وكأنه رأى أن التسهيل على الناس، لا يخوله التنازل عن المنطق العلمي الذي رأى أن هذه التآليف المعجمية يجب أن تنفرد به وتتميز عما سواها.

وعلى كل حال فقد هدته عبقريته الفذة إلى ترتيب آخر معني بالترتيب القائم على التمييز بين الأصوات، حسب مخارجها. وقد عاش الخليل في بيئة تعنى بالنغم والأصوات في قراءة القرآن، وفي تفعيلات العروض والألحان الموسيقية وإيقاعاتها(١٣٦) نتيجة لهذا خرج ترتيب آخر يرتب الحروف العربية حسب اختلاف مخارجها ما بين الحنجرة إلى الشفتين. ونرى أن الخليل في هذا الترتيب فرق بين صوت ألف المد وصوت الهمزة، بحيث جعل لكل صوت منهما رمزا مستقلا. وقد تعددت اجتهادات العلماء في ترتيب الحروف العربية مما أدى إلى بعض الاختلافات فيما بينها، والجدول التالي يبين عن هذا التنوع في الترتيب وأوجه التشابه والاختلاف بينها(١٣٧):

---

(١٣٦) د. حسين نصار: المعجم العربي، نشأته وتطوره، ج١، ص١٧٥.

(١٣٧) ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج١، ص٤٥. ود. حسين نصار: المعجم العربي نشأته وتطوره، ص١٧٦ ود. عبدالفتاح حموز: فن الإملاء في العربية ص٦١.

رقم الحرف	الترتيب المستعمل الآن	سيبويه، في الكتاب	الخليل بن أحمد في العين	ابن جني
١	أ	أ	ع	أ
٢	ب	الألف	ح	الألف
٣	ت	هـ	هـ	هـ
٤	ث	ع	خ	ع
٥	ج	ح	غ	ح
٦	ح	غ	ق	غ
٧	خ	خ	ك	خ
٨	د	ك	ج	ق
٩	ذ	ق	ش	ك
١٠	ر	ض	ض	ج
١١	ز	ج	ص	ش
١٢	س	ش	س	ي
١٣	ش	ي	ز	ض
١٤	ص	ل	ط	ل
١٥	ض	ر	ت	ر
١٦	ط	ن	د	ن
١٧	ظ	ط	ظ	ط
١٨	ع	د	ذ	د
١٩	غ	ت	ث	ت
٢٠	ف	ص	ر	ص
٢١	ق	ز	ل	ز
٢٢	ك	س	ن	س
٢٣	ل	ظ	ف	ظ
٢٤	م	ذ	ب	ذ
٢٥	ن	ث	م	ث
٢٦	هـ	ف	و	ف
٢٧	و	ب	أ	ب
٢٨	لا	م	ي	م
٢٩	ي	و	الهمزة	و

(٥)

الخطوط الأولى

عرضنا في ما سبق من مباحث، أصل الحروف والنظام الكتابي من حيث تطويره وإكمال ما نقص منه؛ كيما يكون وافيا لتمثيل أصوات اللغة والمنطوق من ألفاظها. وهذا الجزء من الدراسة يعرض للكتابة العربية من حيث جمالياتها، وما أصاب حروفها وأشكالها من تحسين أكسبها الجمال والتناسق. وما حدث من تطور في هذا الجانب أدى إلى ظهور العديد من الخطوط التي اتحدت فيها البنية الأساسية للكتابة العربية، لكن اختلفت ملامحها، بحيث اتصف كل نوع منها بميسم جمالي معين، أكسبه خصوصية ذاتية. وهذا الجانب هو ما يسمى بالخط العربي. والخط في هذه الفترة (فترة النضج) اتصف بميزات أبانت عن التطور الذي أصابه؛ جراء العناية بالكتابة واتساع مجالها، وتقدم العرب في مضمار الحضارة. وكذلك فإن ميزات الخط في هذه الفترة ما هي إلا مخاض لما أصاب الخط العربي من نقلة هائلة في القرن الرابع الهجري وما بعده.

❖ الخط العربي بين اللين واليبس

إن ميل الحروف اليابسة إلى الليونة قد وجد في النقوش التي سبقت الإسلام(١٣٨). ومن المعتقد أن الميل العفوي نحو ليونة الحروف اليابسة ازداد في عصر الرسالة المحمدية نتيجة لازدياد الحاجة إلى الكتابة، خاصة ما يتعلق منها بالمراسلات والعقود، وغير ذلك من كتابات لا تتطلب مهارة فائقة. والأمثلة على تليين بعض الحروف اليابسة في العصر الراشدي واضحة في بردية أهناسيا (٢٢هـ) إذ تمثل في حرف الجيم والخاء والهاء والسين واللام ألف والصاد والكاف، وكذلك في شاهد قبر سنة ٣١هـ فهي واضحة في حرف اللام ألف(١٣٩).

---

(١٣٨) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٤٢.
(١٣٩) المرجع السابق، ص١٤٢.

وعندما جاء العصر الأموي تغيرت كثير من الأهداف الكتابية، فأصبح الهدف الجمالي مطلبا يتجه إليه الكاتب. كما أن وسائط الكتابة وأدواتها قد تطورت بما يكفل للكاتب مساحة للتفكير في البحث عن وسائل تنميق كتابته، وإعطائها لمسة جمالية أخذت تتطور مع مرور الزمن وتنافس الكتاب.

لكن الكتابة في أول هذا العصرجاءت صورة لما كانت عليه في العصر السابق، حيث كانت شبيهة بما وجد في النقوش الصخرية من أخذها بالصلابة في رسم الحروف وميلها إلى الاستقامة وحدة زواياها. ولعل أول أثر وصلنا من أوائل هذه الفترة كتابة سد الطائف. وهو صورة محسنة لما كان في عصر النبي ﷺ فضلا عما أصابه من ظهور بعض النقط على حروفه(١٤٠). ووجدت كتابة أخرى من أوائل القرن الثاني الهجري، في خربة المفجر حفرت على الرخام. وهي رسالة أرسلت لهشام الخليفة من عبيدالله بن عمر، كتبت بالخط اليابس. غير أنه يلاحظ أن التدوير بدأ يدخل على بعض الحروف. فالألف مثلا بدلا من أن تكون قائمة نجدها مقعرة يمينا تارة وشمالا تارة أخرى، وكذلك اللام(١٤١). وهذه أول كتابة حجرية تأتي بعض حروفها مدورة. مما يدل على أن الاتجاه نحو استعمال الحروف المدورة قد غزا الأحجار أيضا، رغم أن مادتها لا تساعد على الكتابة للينة.

وأخذت الكتابة تتأثر بعوامل التحضر الذي أصاب الدولة الإسلامية، فكثر استعمالها، وتفاوتت في هذا العصر أغراض الكاتبين منها، وتنوعت أساليبهم الخاصة، وطرائق تناولهم للحروف، مما كان له الأثر الكبير في تنوع طرائق رسم الحروف، فكان الخط «يختلف بسطا وتقويرا حسب الطريقة التي تكتب بها حيث تأتي في المشق مقورة (لينة) وفي التحقيق مبسوطة (يابسة)»(١٤٢). وهذان النوعان من الكتابة يعتمدان بالدرجة الأولى على الغرض الكتابي وأسلوب التنفيذ، لكن الخط يبقى مع ذلك كله ذا سمات عامة واحدة لا تتغير.

---

(١٤٠) صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص١٠١.

(١٤١) المرجع السابق، ص١١٤.

(١٤٢) يوسف ذنون: الخط العربي والمطلب اللغوي، اللغة العربية والوعي القومي، ص٣١٤.

ومن هنا نستطيع القول بأن الخط المحقق في القرن الأول ما هو إلا خط صحت أشكاله وحروفه، وظهرت خطوطه مستقيمة، يشكل القائم منها مع المنبسط زوايا واضحة التحديد. وما الخط المرسل إلا ذلك الخط ذو الزوايا، لكن اعترته سرعة الكاتب وتهاونه، انقيادا وراء هامشية الأغراض العادية، والشؤون العاجلة، فتداخلت حروفه واتصل بعضها ببعض، ففقدت تلك الزوايا والاستقامات التي تتميز بها. وقد أدى هذا مع مضي الزمن إلى التخفف قليلا من هذه الخصائص، وأصبح الخط مع عناية الكتاب يأخذ شكلا آخر فيه الكثير من التجويد والعناية. وقد ولد هذا الأسلوب المدرسة الفنية الأولى في الكتابة العربية، ألا وهي مدرسة الخط الموزون.

ومن منطلق فهم ما يلحظ في الخط من اللين واليبس على أساس ما يكتنف الخطاط من ظروف تؤثر على أسلوب كتابته، نستطيع القول إن نقوش الأحجار ما هي إلا كتابة متأنى فيها؛ بسبب صعوبة النقش عليها. وأما كتابة الأمور العاجلة فهي الكتابة نفسها، إلا أنها سجلت على عجل وبدون عناية. وهذا الأمر لا يغير السمات الأساسية للخط، بل هي باقية في كلتا الكتابتين. فما يرى من استقامة في خطوط الأحجار يشوبها في بعض الأحيان ليونة، ما هي إلا نتيجة هذا التأني والعناية، والوقت المبذول في نقشها. وما يرى من ليونة تشوب تلك الخطوط المستقيمة في كتابة المراسلات ما هي إلا نتيجة لعامل السرعة التي يلزم في تأدية الأغراض اليومية. فالليونة التي تصيب الحروف في أول عهد الكتابة العربية، ما هي إلا تسهيل أصاب الخط ذا الزوايا، وتساهل من الكاتب في رسم حروفه. وعلى هذا الأساس فليس صحيحا ما يقوله بعض الباحثين من أن الخط العربي جاء في صورتين مستقلتين، إحداهما يابسة والأخرى لينة، وأرجع بعضهم الأولى إلى الخط السطرنجيلي الذي تأخذ حروفه أشكالا هندسية، والثانية إلى الخط النبطي. وأن اللين فيها أقدم من اليابس، فهذا القول لا تثبته الأدلة والشواهد، وما استدل به في هذا الشأن يؤكد خلاف ذلك الزعم، ففي مجموعة «مورتز» وثيقة يرى الدكتور إبراهيم جمعة أنها تؤيد ما يراه من أن الخط اللين متداولا

منذ سنة ٢٢هـ، ويستدل بها على استقلال الخط اللين عن الخط اليابس، وعلى معاصرته له منذ بواكير نشأته في الكوفة، ويجزم بسبقه عليه، ويشرح استدلاله بقوله:[١٤٣] «أنه بدئت الوثيقة بالخط اليابس، وقد تجلت في سطورها الأولى عناية شديدة أخذ الكاتب نفسه بها أول الأمر، غير أنه ما لبث أن أسرع، فتراجعت الرصانة التي كانت بادية في رسم الحروف لمجرد تحرره من الدقة التي أخذ نفسه بها، فمالت سطوره، ولم يعد ما بينها متساويا، واستدارت الحروف ولانت، واستحال الجفاف الذي كان يميزها إلى تدوير، ودل ذلك على أن الخط الذي يكتب في شيء من السرعة يستدير برغم إرادة الكاتب».

وهذا الاستدلال يؤكد حقيقة وحدة الخط العربي، وانه كان في أصله ذا خطوط مستقيمة وزوايا حادة فيما وصلنا من أحجار. وقد دخله اللين بعد ذلك نتيجة لعوامل عديدة كطبيعة العمل الكتابي، والوسط الذي يكتب عليه، واستعجال الكاتب، وما إلى ذلك، مما شرح في الاستدلال السابق، وهذا دليل على وحدة الخط لا على أن للخط نوعين مستقلين، أو أنه يصدر عن أصلين مختلفين. كما أننا لا نجد في كتابات القرون الأولى خطا لينا محققا. بل نجد خطا ذا زوايا (مزوي) يميل في بعض حروفه بسبب السرعة إلى الليونة، أو أننا نجد الوثيقة يبدؤها كاتبها بخط ذي زوايا، ثم يتهاون باستقامة حروفها نتيجة السرعة. فتتجه بعض حروفها إلى الميل في زواياها فتصبح الكتابة في آخرها أقرب إلى الليونة، مثل ما حصل في الوثيقة الآنفة الذكر.

وعلى ذلك يكون ما طرحه إبراهيم جمعة من إمكانية الجزم بأقدمية الخط اللين عن الخط اليابس ليس سليما، لأنه يخالف ما وجدناه في الكتابة العربية الجاهلية والإسلامية التي تجمع بين اليبس والليونة، وأن الميل نحو الليونة كانت نتيجة السرعة في الكتابة. ومما يدعم هذا الرأي هو عدم وجود عكس تلك الصورة، أي أنه ليس هناك حروف لينة تطورت نحو اليبوسة. كما إنه ليس في المدونات التاريخية إشارة إلى وجود الخط اللين قبل الخط اليابس

---

(١٤٣) د. إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية.. ص٥٣.

أو حتى معاصرا له[١٤٤].

وقد تبع بعض الباحثين الدكتور إبراهيم جمعة في رأيه، ورأى[١٤٥] أن عدم تفريق النديم بين الخط اللين واليابس في كتابة المصاحف دليل على أن «الخط اللين ليس مولدا من الخط اليابس»، وأنه قد سار جنبا إلى جنب مع الخط اليابس. ولا وجه لهذا الاستدلال، ذلك أن النديم قد أغفل ذكر الليونة الطارئة على الخط، لأنها لا توجد في خطوط المصاحف المعتنى بها، والتي يعكف الكاتب فيها على دقة رسم حروفها، والأخذ بكل إمكانيات الخط من التحقيق والتجويد، فكتابة المصاحف مما لا يؤخذ فيها بأسلوب المرسل السريع؛ لهذا فإن الليونة لم تكن من خصائص خط المصاحف، ولم يذكرها النديم لهذا الأمر.

أما القول بأن هناك اختلافا بين كتابة نقوش الأحجار وبين كتابة الأمور العاجلة، مما يمكن معه القول بوجود خطين أحدهما يابس والآخر لين، فذلك الاختلاف موجود للاختلاف بين الوسطين، فهو اختلاف يحتمه اختلاف المادة المكتوبة والغرض الذي كتب به وما بذل فيه من وقت لإنجازه. لا أن للأحجار خطا معينا وللأمور الأخرى خطا آخر.

❖ الخط وبدايات التنوع

تميزت فترة ما قبل الإسلام مرورا بالبعثة النبوية والخلافة الراشدة، بأنها فترة التأسيس للدولة الإسلامية، وهي فترة عني الرسول ﷺ وخلفاؤه الراشدون بالقيام بأساسيات قيام الدولة، لذلك كان الهدف من الكتابة، التدوين فحسب، بحيث تحفظ أصول الأمة وتنقل إلى الجيل التالي. كما كان الهدف منها القيام بأداء الوظائف المستجدة للدولة الفتية. فكان تدوين القرآن وكتابة الرسائل لملوك الأرض ومن ثم للولاة في الأمصار الإسلامية. وكان الكاتب معني بالقيام بالواجبات الضرورية؛ لهذا لم يكن التحسين مطلبا لتلك الفترة، إذ كان الهدف من الكتابة الإبانة فحسب؛ لهذا نتوقع أن يكون تدوين المصاحف والمكاتبات التي تجري بين الرسول والملوك، وبين خلفائه وولاتهم

(١٤٤) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٤٤.
(١٤٥) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٤٠.

خالية من ملامح التجميل والتزيين؛ لأن الهدف الجمالي لم يكن ضمن الأهداف المرسومة لها، بل كان مطمحها الوصول إلى المقصود بأيسر السبل، وأقرب الوسائل. وإن أخذ بشيء من نواحي الجمال، فهي تأتي أثرا من آثار تعدد مجالات الكتابة وكثرة ممارستها.

لكن هذه الحال قد تغيرت في بدايات الدولة الأموية، إذ يرد في المأثورات الخطية تخصص بعض الكتبة في كتابة المصاحف؛ مما أدى إلى امتهان الكتابة، وبالتالي محاولة تجويدها. وتذكر المصادر أن أول من كتب المصاحف ووصف بحسن الخط كان خالد بن أبي الهياج الكاتب الخاص للوليد بن عبدالملك. ويقول عنه النديم «رأيت مصحفا بخطه. وهو الذي كتب الكتاب الذي في قبلة مسجد النبي عليه السلام بالذهب من والشمس وضحاها إلى آخر القرآن»(١٤٦).

وكان عهد الوليد بن عبدالملك عهد ازدهار ثقافي واع، خرج من فترة ماضية كانت الدولة فيه معنية بضروريات الحكم والثقافة، إلى عهد جديد أصبح معنيا بترسيخ الثقافة العربية، والبحث عن وسائل تدعيمها. وكان تحويل كتابة العملة إلى اللغة العربية، وتعريب الدواوين أبرز أعمال هذه الفترة، التي كان لها أكبر الأثر في توجيه الثقافة العربية.

وفي بيئة مثل هذه ازدهر الخط بوصفه أحد جوانب الثقافة المهمة التي عنيت بها الأمة، وحاولت تطويرها عن طريق تكميل رسمها باختراع نقط الإعراب وإحياء نقط الإعجام. وكان هذا بلا شك يدل على عناية خاصة بالكتابة ودورها الثقافي المهم، وكذلك يشير إلى ما يمكن أن يصيب جانبها الفني، وهو الخط، من عناية أيضا. لهذا كثر الخطاطون المحترفون لصنعة الخط، من مثل مالك بن دينار الذي كان يكتب المصاحف بالأجرة والحسن البصري (٢١ - ١١٠هـ)(١٤٧).

وفي أواخر الدولة الأموية نجد خطاطا يقال له قطبة المحرر تنسب

---

(١٤٦) النديم: الفهرست، ص٩. وانظر الموسوعة العالمية، م ١٠، ص٩٤.

(١٤٧) يوسف ذنون: الخط العربي بعد ظهور الإسلام إلى نهاية القرن السابع الهجري. عالم الكتب م ٣، ع٣، ص٣٥٦.

المصادر له أعمالا مهمة في تطوير الخط، لعل من أبرزها اختراع خط الجليل الشامي(١٤٨). وتتالى جموع الخطاطين بعد ذلك، تضيف وتطور. ويذكر النديم(١٤٩) جملة كبيرة من أسمائهم، لعل من أبرزهم الضحاك بن عجلان في أول خلافة بني العباس. ومن بعده إسحاق بن حماد الكاتب في خلافة المنصور والمهدي، الذي زاد على الضحاك في مهارته الخطية.

ونستطيع أن نحدد أبرز الملامح الخطية لهذه المرحلة، التي تتمثل في ظهور مدرسة خطية، معنية بالنواحي الجمالية. وهي مدرسة خلفت خط التدوين الوظيفي. فكان تطور الخط في هذه المرحلة معتمدا على الكتابة السابقة وأصولها، التي كان قوامها الخطوط المستقيمة والزوايا الهندسية الحادة، ثم ما أصابها من ليونة يسيرة نتيجة للاستعمال الواسع لها. وما حصل لها من تطوير على أيدي علماء اللغة من أمثال أبي الأسود الدؤلي ومن جاء بعده. فكان نتاج هذه المرحلة خطا فنيا عاما تنضوي تحته خطوط عديدة، تتمايز فيما بينها تمايزا محدودا، لا يخرجها عن نسق الخط الواحد، لعل أبرز هذه الخطوط:

١ - الخط الحجازي

أول الخطوط العربية وأبرزها تأثيرا فيما جاء بعده. فهو الخط الذي كتب به القرآن في عهد الرسول ﷺ، وهو الذي نشر به أيضا في عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه حين كتب في المدينة. وكان الكتاب من الصحابة رضوان الله عليهم - وهم من أهل الحجاز - قد تعلموا هذا الخط، وكتبوا به المصاحف الأولى.

ومع أنه لم تصلنا الصورة الأولى لهذا الخط، فإننا نستطيع تحديد أبرز ملامحه الأولية. فهو ليس ببعيد عما عرف من نقوش صخرية وجدت قبل البعثة وبعدها، وهي نقوش تمتاز بالخطوط المستقيمة، والحدة في رسم انحناءاتها. فالخط الحجازي قد أخذ شكل تلك الخطوط وكذلك طرائق رسمها الإملائي، ولكن صفة الصلابة والاستقامة خفت بعض الشيء في

(١٤٨) يوسف ذنون: الخط العربي والمطلب اللغوي، اللغة العربية والوعي القومي، ص٣١٤، وتاريخ الأدب حفني ناصف ص١٠١.

(١٤٩) النديم: الفهرست، ص١٠.

التدوين العادي، ذي الطابع السريع الذي تتميز به المعاملات العامة.

ولا شك أن تدوين القرآن قد اعتني به أشد الاعتناء، فكان خطه يمتاز بالصفات الأولى للخط في أبرز معالمها. وقد وصلنا نموذج من هذا الخط تظهر في كتابته، خطوطه القائمة، مع الاضطجاع إلى اليمين. وهذا النموذج يظهر في مصحف قديم على الرق يعود إلى القرن الأول الهجري تحتفظ به مكتبة الفاتيكان(١٥٠). وقد ذكر النديم(١٥١) هذا الخط بالمكي والمدني، ووصفه بأن ألفاته فيها تعويج يمنة اليد وأعلا (أعلى) الأصابع وفي شكله انضجاع يصير (لعله يسير).

وقد ذكر بعض الباحثين أنه كان هناك نوعان من الخط في ذلك العصر المبكر أحدهما الخط المكي والآخر الخط المدني «لكن من الصعب أن يتبين الفرق الواضح بين هذين الخطين المتقاربين، وإذا كان هناك أي فرق بينهما فقد جمعها الإسلام على صورة واحدة وفي صعيد واحد»(١٥٢).

ونتيجة لكتابة القرآن بهذا الخط فإنه أصبح قدوة المسلمين في جميع أمصارهم. وأصبح محل عنايتهم، يجودونه ويبحثون عن وسائل تطويره. وأحسب أن مصحف خالد بن أبي الهياج الذي رآه النديم كان بالخط الحجازي الذي أصابه التطوير في الشام. ولعل الخط الحجازي بعد رحلته إلى الشام، هو الذي تمخض عنه خط الجليل الشامي بعد ذلك. بل نستطيع القول إن الخط الحجازي هو أبو الخطوط في هذه المرحلة وما تلاها. ولسنا مع الأستاذ يوسف ذنون(١٥٣) الذي رأى أن ما يكتب في الحجاز من خط في تلك المرحلة كان تقليدا لخط الجليل الشامي؛ وخط المصاحف في الكوفة، إذ لا يمكن أن يكون الأصل تقليدا للفرع.

---

(١٥٠) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، ص٧٥٩.

(١٥١) النديم: الفهرست، ص٩.

(١٥٢) محمود شيت خطاب: السفارات والرسائل النبوية، كتاب النبي ﷺ ومواد كتابتهم، المورد مجلد ١٦، ع١ ص٤٨.

(١٥٣) يوسف ذنون: الخط العربي بعد ظهور الإسلام إلى نهاية القرن السابع الهجري. عالم الكتب م ٣، ع٣، ص٣٥٥.

ولعل الأستاذ يوسف ذنون صدر في رأيه هذا، مما لاحظه من رداءة الخط الحجازي الذي وجد على النقوش الحجرية بعد ذلك، مما جعله يفسر هذا الضعف بأنه جاء نتيجة التقليد غير المحكم لخطي الكوفة والشام. والواقع أن ضعف الخط الحجازي جاء نتيجة لكونه البدايات الأولى للخط، ويعتريه ما يعتري كل أمر في أوله، من ضعف وخطأ.

٢ ـ خط الجليل الشامي

لعل هذا الخط ـ كما ذكر أنفا ـ كان التطوير الشامي للخط الحجازي. كما لا يستبعد أن يكون أكثر محافظة في التطوير؛ نظرا لكونه عاش في مركز الخلافة الأموية، التي كان من أهم واجباتها الالتزام بالمحافظة على الموروث في خط المصاحف. ومن أبرز صور هذا الخط كتابات قبة الصخرة المؤرخة سنة ٧٤هـ، وأحجار الطريق في تلك الفترة. وهذا الخط بوصفه معتمدا على خط المصاحف الأولى، وتم تطويره في مركز الخلافة، كان هو الخط الذي سافر مع الفاتحين متجها غربا إلى مصر، ثم إلى المغرب والأندلس. خاصة وأننا نرى ملامح خط عربي مميز لعرب المغرب، يكتبون به مصاحفهم. وأصبح معروفا بهم. ويظهر من أشكال حروفه أنه من مراحل الخط العربي الأولى التي لم تواصل تطورها، بل وقفت على صورة واحدة، تمتاز بحروف بسيطة غير متطورة فنيا، تشابه كثيرا الخط الحجازي في القرن الثاني والثالث الهجري. وقد أصبح خط الجليل الشامي مع خط المصاحف هما الأساس لما جاء بعدهما من خطوط.

٣ ـ خط المصاحف (الخط المصحفي)

كان خط الجليل الشامي تدعمه الدولة الأموية، وتطوره في عاصمتها دمشق، فهو الخط الرسمي للدولة. إلا أن العراق كان قد تزعم بمصريه ـ الكوفة والبصرة ـ حركة علمية وأدبية مؤثرة في الثقافة العربية أدت إلى تطوير النظام الكتابي العربي بوضع نقط الإعراب، وإحياء نقط الإعجام؛ نتيجة حرص العلماء على ضبط كتاب الله من أن يحرف على ألسنة القراء. وفي مثل هذه الأجواء العلمية التي تدور حول المحافظة على القرآن الكريم، كان الخط العربي

يتطور حثيثا بسبب ما نسخ به من مصاحف، وما اعتراه من صنعة وإتقان سمي على أثره بهذا الاسم. فكان التطوير العراقي لخط المصاحف أكثر وضوحا، وأعمق أثرا؛ مما أدى إلى شهرة الكوفة بعد ذلك في هذا المجال، فسمي في القرن الرابع عند أبي حيان التوحيدي (ت٤١٤هـ) بالخط الكوفي(١٥٤).

ومن أبرز أمثلة هذا خطوط المصاحف الأولى الموجودة في مصر واستنبول(١٥٥). ويقول فوزي سالم عفيفي إن الخط المصحفي (المائل) هو تطور للخط المكي؛ لأنه يشبهه من حيث نزعته إلى استلقاء حروفه وانضجاعها. ومن أمثلته نموذج من القرن الثاني الهجري من خط المصاحف من مجموعة موريتز. استعمل في القرنين الثاني الهجري في أثر الخط الحجازي /المكي. والدليل على قدمه خلوه من النقط وحركات الإعراب(١٥٦).

٤ ـ خط التدوين

لا شك أن الخطوط السابقة كانت خطوطا يقوم بها أناس متخصصون، فاعتنوا بها لجلال ما يكتب بها من مصاحف وآثار كتابية تذكارية، ومراسيم صادرة من دار الخلافة. إلا أن هناك نوعا رابعا، هو الصورة المسهلة منها، وهو الخط الذي يميل إلى اللين. وبه يكتب الناس حاجاتهم الآنية. ويدونون به معاملاتهم في البيع والشراء. ولعله كان خط طلبة العلم في تدوينهم لمحاضرات أساتذتهم. فهو خط يناسب السرعة، والهدف منه التدوين البحت لما يراد حفظه. ولم يكن يراد منه تحقيق هدف جمالي. وقد ظهر هذا الخط الذي يكتب به الناس فيما بينهم في أوراق البردي العربية. ولا نجد بينه وبين غيره اختلافا كبيرا أساسيا عن شكل الحروف اليابسة. فالأشكال تقريبا واحدة. لولا الليونة وقلة الثخانة في خط البرديات(١٥٧).

---

(١٥٤) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، م١٥، ع٤ ص١٣.

(١٥٥) يوسف ذنون: الخط العربي بعد ظهور الإسلام إلى نهاية القرن السابع الهجري. عالم الكتب م ٣، ع٣، ص٣٥٥.

(١٥٦) فوزي سالم عفيفي: الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي، ص١١٤.

(١٥٧) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص١١٦.

(٦)
الخط المـــوزون

رسم القرن الأول خريطة الخط العربي لقرنين تاليين، فخطوط القرنين الثاني والثالث، ما هي إلا تنويعات محدودة لما تم الوصول إليه في هذا القرن. وكان التطوير الذي أصاب الخط ينحصر في تحسين مستويات الأداء من قبل الخطاطين. وإن كان لا يزال الخط بصورة عامة يسير على نمطه السابق، من الاعتماد على الخطوط اليابسة، والزوايا الحادة، وإن مالت بعض حروفه إلى الليونة قليلا.

ولعلنا بعد هذا نستطيع تلمس ما آلت إليه الخطوط الأولى التي كانت معروفة في القرن الأول الهجري. فالخط الحجازي وبالذات ما وصلنا منه من نقوش تذكارية، تشير إلى انعزاله، مما أدى إلى تطوره ذاتيا من داخله، أي أنه لم يحتك بما حوله من تطورات خطية، وخاصة في العراق. ولهذا فإن التأثيرات النبطية ما زالت ظاهرة على حروفه بشكل واضح. وإن ظهر عليها ميل إلى الزخرفة(١٥٨).

وقد أصبح خط الجليل الشامي مجال تحسين الخطاطين والكتاب؛ نظرا لما امتاز به من أصالة، فهو الخط المتطور من الخط الحجازي، ذلك الخط الذي كتب به القرآن الكريم، وكذلك فهو الخط الرسمي للدولة القائمة - الدولة الأموية - ونتيجة لذلك، فإنه قد أصبح الخط السائد الذي تعتريه عوامل التطور والتحسين. وقد واصل مسيرته مع الفاتحين الأوائل في شمال إفريقيا. وهناك ترسخت أسسه ليكون خط المغرب العربي والأندلس. أما خط التدوين فقد أخذ يميل إلى الليونة بسبب كثرة الاستعمال، وتنوع مجالاته، وسهولة الوسائط التي يكتب عليها، خاصة بعد معرفة المسلمين للورق من خلال احتكاكهم بأهل الصين وإقامة مصانع له في الدولة الإسلامية.

(١٥٨) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢٢٢.

ويبقى العراق أهم مركز ثقافي خلال هذه الفترة. ونجد أن التطور الخطي قد أصاب خط المصاحف فيه بالذات، حتى أصبح يعرف في القرن الرابع بالخط الكوفي. وانتشر منه إلى الأمصار الإسلامية. ومما يؤكد هذا أن المصاحف التي ينسبها «مورتز» إلى القرون الثلاثة الأولى دونت كلها بذلك الخط المتسم بخطوطه المستقيمة، وزواياه الحادة. وظل هذا الخط أكثر الخطوط شيوعا في كتابة المصاحف، حتى تنوعت الأقلام وظهرت أنواع أخرى من «الأقلام الثقال» في العصر العباسي. ولكن هذا الخط القديم بقي الخط المفضل لكتابة القرآن(١٥٩).

أ- طبيعة الخط وماهيتها

انحصر التطوير الخطي على تنويعات الخطاطين المنبثقة من ذلك الخط الذي امتاز بالصلابة في رسم حروفه والاستقامة في خطوطه المبسوطة والقائمة، وحدة زوياه. وهي صفات مشتركة بين خط الجليل الشامي وخط المصاحف. وقد تنوعت أشكال الحروف تنوعا يسيرا بحسب مهارات الخطاطين وقدراتهم، وبسبب أحجام الأقلام التي يكتب بها هذا الخط. وقد سميت هذه الخطوط عامة، وما انبثق عنه من تنويعات بالأقلام الموزونة(١٦٠). ولعل هذه التسمية الجامعة كانت تشير إلى دقة رسم الحروف وتوازنها في الحجم(١٦١)، وإلى ضبط أحجام الأقلام التي يكتب بها، فهي تتدرج من الجليل وهو أبو الأقلام كما يقول النديم، إلى المدور الصغير(١٦٢). وبقى مصطلح الخطوط الموزونة أكثر المصطلحات تعبيرا عن واقع الحركة الخطية إبان فترة القرون الثلاثة الأولى، حيث يترواح الخط فيها بين المبسوط والمقور وتميل الاستقامة فيها إلى اللين. وقد هيأ هذا الاصطلاح لظهور اصطلاح آخر بعد ذلك، هو الخط المنسوب(١٦٣). وهو الخط الذي شاع في القرن الرابع الهجري.

---

(١٥٩) إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص٧١.

(١٦٠) النديم: الفهرست، ص١٠.

(١٦١) صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي ص١١٤.

(١٦٢) النديم: للفهرست، ص١١.

(١٦٣) يوسف ذنون: الخط العربي بعد ظهور الإسلام إلى نهاية القرن السابع الهجري. عالم الكتب م ٣، ع٣، ص٣٥٧.

وقد اكتشف الخطاطون في هذه الفترة بتشجيع من الولاة مزايا أحجام الأقلام، وأثرها في تنوع استعمالاته، وأهميتها بالنسبة للوسط الكتابي، لهذا نجد تنوعا كبيرا في مصادر أسماء الخطوط(١٦٤). وهو تنوع ظلل الدارسين، وخاصة من اعتمدوا على النقل من المصادر القديمة، ولم يحاولوا مراجعة النماذج الخطية المتوفرة. أو لم يكن لهم علم بسمات الخطوط وملامح التجانس أو الاختلاف بينها. إذ من الواضح أن هذه التسميات ليست أنواعا مميزة للخطوط، وإنما هي تنويعات على خط واحد، هو الخط الموزون. وفي الغالب كانت هذه التسميات تعني حجم القلم الذي يكتب به، والوسط الكتابي الملائم لكل حجم، لا إلى نوع فني تختلف عما يوجد في الساحة في الخطية. ونظرا لتعدد تسميات الخطوط بحسب أحجامها وأغراضها فإننا نجد خطاطا(١٦٥) عارفا بمعاني الخط وأشكاله، وهو الأحول المحرر يقوم بدراسة وضع الخطوط في ذلك العصر، حيث «تكلم على رسومه وقوانينه وجعله أنواعا، ورتب الأقلام وجعل أولها الأقلام الثقال».

إن ما أصاب الخط العربي في القرون الثلاثة الأولى من ليونة يسيرة تفرضها طبيعة العمل الكتابي والوسط المكتوب عليه، لم تكن لتخرجه عن طبيعته، ذلك أن الآثار الباقية من تلك القرون تشير إلى سمة الخط السائدة آنذاك، فما هو إلا خط واحد تعددت أسماؤه، لكنه لا يخرج في طبيعته عن نمط الخطوط الموزونة، ذات السمات الهندسية في الزوايا والاستقامة في الخطوط. ومرد الاختلاف فيها، كان يرجع إلى مقاسات الأقلام التي تكتب بها، وبالتالي أحجام وسائط الكتابة، والأغراض التي أنشئت من أجلها. فإذا رجعنا إلى الشام واستعرضنا الآثار الكتابية التي خلفها العصر الأموي على الجدران، وفوق الأحجار، والتحف والنقود، فإننا لا نرى سوى شخصية واحدة للخط، هي شخصية الخط الهندسي، تباينت على المواد المختلفة، واختلفت لينا ويبسا

---

(١٦٤) النديم: الفهرست، ص١٠-١١ ويوسف ذنون: الخط العربي بعد ظهور الإسلام إلى نهاية القرن السابع الهجري، عالم الكتب م ٣، ع٣، ص٣٥٧.

(١٦٥) النديم: الفهرست، ص١١.

حسب كتابها، واختلاف أغراضها، إلا أن شخصية الحرف بقيت راسخة فيها لم تتغير حتى نهاية القرن الثالث الهجري، فهي شخصية الخطوط الموزونة بمقياس حجم القلم الذي تكتب به حيث يبلغ أكبرها حجما ٢٤ شعرة من شعر البرذون، ممثلا بقلم الطومار (خط الطومار) وهو قلم الجليل الشامي الذي اخترعه قطبة المحرر(١٦٦).

وهذا الخط يعتمد الصيغ الهندسية في مسارات الخطوط حيث يأخذ بالخطوط المستقيمة في الخطوط الرأسية والأفقية، مثل حرف الألف والباء وما شابهها، والخطوط الدائرية المنتظمة في رؤوس بعض الأحرف الأخرى ونهاياتها، مثل حرف الواو والهاء والفاء والميم والسين وغيرها(١٦٧). ومن خلال النقوش الحجرية وما وجد من وثائق البردي يمكننا القول إن الخط الموزون بقي حتى نهاية القرن الثاني الهجري متسما باليبس والصلابة، بصورة عامة، ولكن وجد توجه لتليين بعض الحروف، بسبب الحاجة إلى استعماله في القيام بالمراسلات والعقود.

ب ـ تعدد تسميات الخطوط الموزونة

انتشرت في كتب التراث، ونقل عنها المحدثون تسميات عديدة تشير إلى تنوع كبير في الخطوط في فترة القرون الثلاثة الأولى، تنسب أغلبها إلى الأقطار الإسلامية. وقد أكثر بعض الباحثين ذكر الخطوط الموجودة في ذلك العصر حتى نسب لكل مدينة خط. وقد حاولوا وسم كل خط بصفات خاصة يمتاز بها عن غيره من الخطوط، على الرغم من أن نماذج تلك الخطوط لم يصلنا منها شيء، وما وصلنا بعد تلك الفترة المبكرة يشير إلى تماثلها، وأن لا تمايز بينها. وقد ردد الباحثون المحدثون مقولة الأقدمين عن هذه التسميات بأنها دالة على أنواع خطية مستقلة، حتى قال الدكتور صلاح الدين المنجد(١٦٨):

(١٦٦) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص١٣.

(١٦٧) يوسف ذنون: الخط العربي والمطلب اللغوي، اللغة العربية والوعي القومي، ص٣١٤.

(١٦٨) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص٩٦.

نستطيع أن نجزم أن من خطوط المصاحف في عهد الخلفاء الراشدين والعصر الأموي ما يلي: الخط المكي والمدني (في الفهرست: المدنيين، لعلهما تحريف، أو أنهما تثنية المدني، أي كان في المدينة نوعان من الخط)، والبصري، والكوفي، والمشق، والمائل. وذلك إما لوصول نموذجات إلينا عنها (المائل مثلا...)، وإما لظهورهما في هذه الحقبة التي نعنى بدراستها (المكي، المدني، البصري، الكوفي)، وإما لوجود إشارات في المصادر إلى وجودها (المشق...).

وترجع تسمية الخطوط في القرون الثلاثة الأولى بالدرجة الأولى إلى أسماء البلدان التي عرفت بها، أو أنه ملحوظ فيها عرض القلم الذي يكتب به، وهو أبرز الجوانب تأثرا بشكل الحروف. لكن الواقع أن هذه التسميات لا تدل على اختلاف أساس بين الخطوط، وإنما هي نوع واحد، وسمات متشابهة، كما قلنا من قبل. وإن كان هناك من اختلاف محدود بينها فإن ذلك يرجع إلى مهارة الخطاط فحسب. فقد ثبت أن العرب كانوا يميلون إلى تسمية الخطوط بأسماء إقليمية مع تشابهها واتفاقها في الخصائص؛ لأنهم استجلبوها من تلك الأقاليم، فنسبوها إليها على نحو ما تنسب السلع إلى الأماكن المستجلبة منها(١٦٩). وهكذا نجد الساحة الثقافية التي تؤرخ للخط العربي في القديم والحديث، تموج بسيل هائل من التسميات الخطية لخط القرون الثلاثة الأولى، بدعوى تعدد أنواع الخطوط، على الرغم من أنها في واقع الأمر نوع واحد هو الخط الموزون.

وقد كان للأغراض التي استعملت فيها هذه الخطوط، وكذلك الأشكال التي ظهرت بها، أثر في هذه التسميات، حيث أضافت تسميات جديدة، خلقت معادلة صعبة لم تفصح المصادر التي بين أيدينا عن واقعها، فقد تداخلت الأسماء وازدوجت، واختلفت التقسيمات والأعداد(١٧٠). ولهذا فإن إطلاق التسميات الدالة على اختلاف الأنواع على خطوط تلك الفترة، هو من قبيل التجوز، وموافقة لما أطلقوه عليها من مسميات. ولكنها لا ترجع إلى اختلاف في سماتها الفنية، بل إلى أسباب أخرى كما ذكرنا، لا علاقة لها بهيكل

---

(١٦٩) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص١٦.

(١٧٠) يوسف ذنون: الخط العربي والمطلب اللغوي، اللغة العربية والوعي القومي، ص٣١٤.

الحروف الأساسية، ولا تدل على تنوع رسمها أو اختلافها في أشكالها. فهي لم تكن أنواعا بالمعنى المعروف، ولكنهم استخرجوا منها الثقيل والخفيف وأكسبوها من خلال ذائقتهم الفنية وتراكم جهودهم خصائص مختلفة ميزت الخطوط الأصلية الموزونة(١٧١).

وقد تأثرت التسميات الخطية بأحجام الأقلام التي تكتب بها. وعلى أساس هذه الأحجام أكثرت المصادر من ذكر الخطوط وأنواعها وأسماء مخترعيها. وهي في واقع الأمر، لا تعدو أن تكون اجتهادا من الخطاط أو كاتب الديوان في البحث عن مقاس يتلاءم مع طبيعة مقاس الورق الذي يكتب عليه. ومقاس الورق هذا يرجع في الغالب إلى الجهة المصدرة للكتاب، أو الجهة الصادرة له. أو الغرض الذي من أجله دون الكتاب. وكل هذه العوامل كما ذكرنا سابقا كان لها الأثر البالغ في تعدد الأسماء للمسمى الواحد، وبالتالي أدى ذلك إلى خلط في المسميات ودلالاتها عند الأقدمين أنفسهم، وهذا بين في ما ورد لنا من نصوص حول الخط عند النديم في الفهرست أو ما روي عند ابن قتيبة في أدب الكاتب وما أورده البطليوسي في الاقتضاب أو ما جمعه القلقشندي من أخبار الخطوط والخطاطين في صبح الأعشى.

ومثل هذا الخلط، قولهم عن الخط الرئاسي المنسوب لذي الرياستين، فهو لدى البطليوسي(١٧٢) قلم النصف الذي جمعت حروفه وبوعد بين سطوره. لكننا نجده عنده فيما نقله عن ابن قتيبة(١٧٣) أنه مخترع من قلم الجليل وهو تام مفرط التمام مفتح. وقد اخترعه يوسف المخيس (أخو السجزي أو الشجري) بعد أن أخذ الخط الجليل عن إسحاق بن حماد... وهكذا. وإذا كان تعدد الأسماء غير المدروس قد أسهم في الخلط، فإن النقل بين المؤرخين غير المدعم بالنماذج والصور لتلك الخطوط قد أسهم إسهاما كبيرا في تعدد التسميات، وتناقلها والخلط بينها، بدون صورة توثق شكلها، وتحد من تعدد الآراء في مسمياتها.

(١٧١) الموسوعة العربية العالمية ج ١٠، ص٩٥.
(١٧٢) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٠.
(١٧٣) المرجع السابق، ص١٧٢.

ولعل من الأسباب التي أدت إلى التعدد والتداخل في أسماء الخطوط، الخلط في الأسماء الدالة على الحجوم، فهم ينظرون إلى الخط من زاويتين، فتارة ينظرون إليه من حيث حجم قلمه، وتارة إلى حجم الورق الذي يكتب عليه. وقد يلحظ الأمران كما في قلم الطومار. فالطومار هو الورق الذي يكتب عليه. وإليه ينسب القلم. فقالوا إن قلم الطومار عرضه ٢٤شعرة، وهم يلائمون بين عرض الأقلام وحجم الورق الذي يكتبون فيه. وكذلك لكل غرض ما يناسبه من أحجام الورق والأقلام. وهذا كله أدى إلى ازدواج التسميات ومزيد من الخلط بينها. وقد أشار القلقشندي إلى هذا التلاؤم الملحوظ بين الأقلام والورق حين قال(١٧٤): «فإن لكل خط من الخطوط قلما من الأقلام يصلح لذلك الخط، وهذه الأقلام المختلفة نظير آلات الصنائع المختلفة التي يصنع الصانع بكل آلة منها جزءا من صناعته لا يصنع به غيره».

وعند مراجعة أسماء الخطوط التي تطلقها المراجع الكتابية والخطية، نجدها ترجع في تسميتها إلى أكثر من سبعة مصادر، وعند ما نوردها هنا، فنحن نسجل أبرز ما قيل من هذه الأسماء، في محاولة لتوثيق التسميات لا المسميات، فهي ـ كما قلنا ـ مجرد تسميات لمسمى يكاد أن يكون خطا واحدا، هو الخط الموزون.

١ ـ أسماء ترجع إلى البلدان التي يعرف بها :

١ ـ الشامي: كان يكتب به عند ملوك بني أمية.

٢ ـ مفتح الشامي: ويكتب لملوك بني أمية به في المؤامرات(١٧٥). وذكره النديم من خطوط المصاحف(١٧٦).

٣ ـ المكي. ٤ ـ المدني. ٥ ـ الكوفي. ٦ ـ البصري. ٧ ـ الأصفهاني.

وأبرز ما يمكن الإشارة إليه في هذه المجموعة، هما المكي والمدني، ولعلهما ما عرف بالخط الحجازي. وهذا هو الخط الذي دون به القرآن الكريم على

(١٧٤) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج ٣، ص٢٨.

(١٧٥) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٠.

(١٧٦) النديم: الفهرست، ص٩.

عهد رسول الله ﷺ ونشر في الأمصار في عهد عثمان رضي الله عنه. ولعل هذا الخط هو الأصل الذي تفرعت منه الخطوط بعد ذلك. أما الكوفي المشار إليه فليس هو الخط الكوفي المعروف الآن بهذا الاسم، ذلك أن شخصية الحروف التي وصلتنا من كتابات وخطوط القرون الثلاثة الأولى وتدعمها المصادر الخطية الموثقة، كانت ذات سمة واحدة تتمثل في خط ذي صبغة هندسية في خطوطه المستقيمة وزواياه القائمة. وإن تباينها إذا وجد، فهو تباين محدود، بسبب المواد المختلفة التي كتب فيها فاختلفت الكتابة لينا ويبسا، لكن شخصية الخط نفسه راسخة لم تتغير حتى نهايات القرن الثالث الهجري فهي شخصية الخطوط الموزونة.

وهذا الخط الموثق بشخصيته الهندسية لا تذكره المصادر مطلقا باسم الخط الكوفي إذ لا يعرف أن هناك خطا اشتهر باسم الخط الكوفي بل تذكر تنويعات هذا الخط بالخطوط الموزونة، وأساسها أبو الأقلام قلم الجليل الشامي. ولم يرد اسم الخط الكوفي للدلالة على مصطلح لمجموعة خطوط إلا في القرن الرابع الهجري عند أبي حيان التوحيدي (ت ٤١٤هـ) وقد انفرد بهذا المصطلح، حيث لا يوجد عند معاصريه كالنديم (ت ٣١٥هـ) وابن البواب (ت ٤١٣هـ)(١٧٧).

٢ - أسماء ترجع إلى الأشخاص :

١ - القلم الرياسي: أمر المأمون ذا الرياستين بأن يجمع حروف قلم النصف، ويباعد ما بين سطوره، فسمي على إثر ذلك القلم الرئاسي، فصارت المكاتبات عن السلطان بقلم النصف والقلم الرئاسي(١٧٨).

٢ - الفيراموز: يذكر النديم(١٧٩) أن من خطوط المصاحف خط (الفيراموز)، ولعل تسميته جاءت نسبة لشخص فارسي. ومنه يستخرج العجم وله يقرؤون. وقد كتب به قريبا من عهد النديم. وهو نوعان الناصري والمدور.

---

(١٧٧) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص١٣.

(١٧٨) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٠.

(١٧٩) النديم: الفهرست، ص٩.

٣ ـ أسماء ترجع إلى شكل القلم :

١ ـ المثلث.   ٢ ـ المدور.

٣ ـ المفتح: مخرجه من قلم الثقيل. والنصف من الممسك يكتب به في الأنصاف مخرجه منه.

٤ ـ المدور الكبير: مخرجه خفيف النصف الثقيل، ويسميه الكتاب على عهد النديم الرياسي. ويكتب به في الأنصاف(١٨٠).

٥ ـ المدور الصغير: ويخرج من المدور الكبير. وهو قلم جامع، يكتب به في الدفاتر والحديث والأشعار(١٨١).

٦ ـ قلم المدبح.   ٧ ـ قلم المرصع(١٨٢).

٤ ـ أسماء ترجع إلى طريقة الكتابة :

١ ـ المشق: وهو خط فيه خفة ويتم تنفيذه بسرعة.

٢ ـ المحقق: وهو الخط الذي يتأنى في كتابته وتحقق رسم حروفه.

٣ ـ المسلسل: اخترعه ابن الأحول من الثلثين والثلث. وهو قلم متصل الحروف لا ينفصل بعضها عن بعض(١٨٣).

٤ ـ قلم المدمج: اخترعه ابن الأحول(١٨٤). يذكر النديم من خطوط المصاحف(١٨٥).

٥ـ التجاويد. ٦ ـ السطواطي. ٧ ـ المصنوع. ٨ ـ المنابذ. ٩ ـ المراصف.

٥ ـ أسماء ترجع إلى الأغراض التي يستعمل لها :

١ ـ السجلي: ويسمى قلم السجلات(١٨٦). وهو ما يكتب به في دواوين

---

(١٨٠) النديم: الفهرست، ص١١.

(١٨١) المرجع السابق، ص١١.

(١٨٢) المرجع السابق، ص١١.

(١٨٣) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٢.

(١٨٤) المرجع السابق، ص١٧٢.

(١٨٥) النديم: الفهرست، ص٩.

(١٨٦) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٠.

الدولة. ويذكر النديم[187] قلما سماه المحدث، ويخرج من قلم السجلات الأوسط.

٢ ـ قلم المؤامرات: ويعني به القلم الذي يكتب في المشاورات. وهو المستخرج من الثلثين ويكتب به في الأنصاف بين الملوك.

٣ ـ خط القصص: اخترعه ابن الاحول[188]. وهو قلم كما يقول النديم[189] مستخرج من الجزم يكتب به في النصف لا ينزح منه شيء.

٤ ـ الحوائجي: قلم خفيف، اخترعه ابن الاحول.

٥ ـ قلم العهود: وهو قلم مستخرج من الجزم يكتب به في ثلثي الطومار، كما يقول النديم.

٦ ـ قلم الأجوبة: وهو قلم مستخرج من الجزم.

٧ ـ قلم السميعي: وهو شبه قلم السجلات. مخرجه من قلم السجلات الأوسط. ويكتب به في الطوامير، ويخرج من قلم السجلات.

٨ ـ قلم الأشرية: مخرجه من قلم السجلات الأوسط. يكتب به عتق العبيد والأشرية والأراضيين والدور وغير ذلك[190].

٩ ـ قلم الأمانات. ١٠ ـ قلم التشاجي. ١١ ـ قلم المكاتبات.

٦ ـ أسماء ترجع إلى الوسائط التي تكتب فيها :

١ ـ السجلات (السجلي)[191]. مستخرج من قلم الجليل[192].

٢ ـ الديباج: قلم يكتب به في الطوامير[193]. ويخرج منه قلم الطومار الكبير الذي يعمل في الطوامير المستخرج من الديباج.

٣ ـ قلم المنشور: كان يكتب به من العمال والوزراء إلى السلطان[194].

(١٨٧) النديم: الفهرست، ص١٠.
(١٨٨) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٢.
(١٨٩) النديم: الفهرست، ص١٠.
(١٩٠) المرجع السابق، ص١٠.
(١٩١) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٠، ويلحظ التداخل في مرجع الأسماء.
(١٩٢) النديم: الفهرست، ص١٠.
(١٩٣) المرجع السابق، ص١٠.
(١٩٤) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٠.

٤ ـ صغير المنشور: ومخرجه من قلم المنشور السابق.

٥ ـ قلم الرقاع (ويسمى صغير الثلث): ويستعمل للحوائج والظلامات والتوقيعات[١٩٥].

٦ ـ الطوماري:اخترعه ابن الأحول[١٩٦]. وهذا القلم يلائم من حيث عرض السن الرقاع. وهي الأوراق الصغيرة، التي يكتب فيها المكاتبات المعتادة بين الناس، كما يكتب فيها التوجيهات السريعة، أو ما اصطلح عليه حديثا بالمذكرات الداخلية، التي يكون الغرض منها الأمر بشيء يتم تنفيذه في الحال، وينتهي أمره، فهو كما قال القلقشندي القلم الذي يكتب به في قطع العادة.

٧ ـ الخرفاج: يستخرج من قلم الطومار الكبير (النديم).

٨ ـ الخرفاج الثقيل: وهو خفيف الطومار الكبير، ومخرجه منه، ويكتب به في الطوامير.

٩ ـ الخرفاج الخفيف: ويخرج من الخرفاج الثقيل السابق.

١٠ ـ مفتح النصف: مخرجه من النصف الثقيل.

١١ ـ قلم البياض.

١٢ ـ الطومار: وهو أجلها، وهو من الأقلام الثقال الذي يكتب به في طومار تام بسعفة. وربما كتب بقلم. وتنفذ به الكتب إلى الملوك[١٩٧]. وكان يكتب به عند ملوك بني أمية[١٩٨]. والمراد بالطومار التام قياس من مقادير قطع الورق الكبير. يقول عنه القلقشندي[١٩٩] وهو المعبر عنه في زماننا بالفرخة. فأضيف إلى القلم لمناسبة الكتابة به فيه. وهو قلم جليل. قدر الكتاب مساحة عرضه بأربع وعشرين شعرة من شعر

(١٩٥) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٠.

(١٩٦) المرجع السابق، ص١٧٢.

(١٩٧) النديم: الفهرست، ص١١.

(١٩٨) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٠.

(١٩٩) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص٥٤ .

البرذون. وبه كانت الخلفاء تكتب علاماتهم في الزمن المتقدم في أيام بني أمية ومن بعدهم».

٧ ـ **خطوط ترجع في أسمائها إلى أحجام الأقلام التي تكتب بها :**

يمكننا ترتيب الأقلام حسب حجمها الوارد في المصادر التي تؤرخ للخط ـ على ما بينها من خلط كبير ـ بالصورة الآتية:

١ ـ قلم الجليل: تشير المراجع إلى أن قلم الجليل هو أبو الأقلام كلها(٢٠٠)، وأضخمها. ولا يقوى عليه أحد إلا بالتعلم الشديد، كما أنه أصلها بوصفه أصل الخط الموزون. وهو أول ما عرف في الشام؛ لذلك يطلق عليه قلم الجليل الشامي. وعلى الرغم من أن المراجع تشير إلى أخذ الأقلام الأخرى منه، إلا أنها لا تشير ـ فيما أمكن الاطلاع عليه ـ إلى الوسط الذي يكتب فيه عليه، ولا مقاسه بالشعرات، أو نسبته إلى الأقلام الأخرى. وهذا يجعلنا نتوقع أن هذا القلم ذو مقاس كبير جدا، يتلاءم مع الكتابة على جدران المساجد ومحاريبها والقباب، وساحات القصور وجدرانها، وعلامات الطريق وواجهات الدواوين. ولعل ما كتب على قبة الصخرة من أوائل نماذج هذا القلم. ولضخامة هذا القلم فإنه يناسب المساحات الجدارية الكبيرة، التي تمكن مجاميع كبيرة من الناس من رؤيته وقراءته من بعيد. فما يكتب على المحاريب وأبواب المساجد وجدران القصور لن يكون الهدف منه الرؤية المحدودة لشخص أو شخصين، بل إنه قد كتب ليقرأه الجميع، ومن على أبعاد متفاوتة. وقد ذكر النديم أنه لا يقوى على الكتابة به إلا الرجل القوي بعد التعلم الشديد، وهذا يدل على كبر حجمه، وصعوبة التحكم في حركته لضخامته. وقد قال عنه يوسف الملقب بلقوة(٢٠١): «قلم الجليل يدق صلب الكاتب».

---

(٢٠٠) النديم: الفهرست، ص١٠.

(٢٠١) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص٥٥ .

٢ ـ قلم الطومار: يذكر محمد طاهر الكردي الخطاط[٢٠٢] بأنهم اتفقوا على أن طول ألفات الكتابة في كل قلم بمقدار مربع عرضه، فعلى هذا يكون طول الألف في قلم الطومار ٥٧٦ شعرة حاصلة من ضرب ٢٤×٢٤ وطولها في قلم الثلث ٦٤ شعرة، وطولها في قلم الثلثين ٢٥٦ شعرة وطولها في قلم النصف ١٤٤ شعرة. ولسنا مع الخطاط وليد الأعظمي[٢٠٣] الذي رأى أن الجليل هو الطومار، حين قال إن (الجلي أو الجليل) قياس للخط فقط و(الطومار) قياس للورقة. فالطومار قد وردت له مقاسات محددة حيث قالوا إن عرضه (٢٤) شعرة ومختصر الطومار وعرضه (١٨) شعرة وثلثه قلم الثلث(٨)شعرات، وثلثيه قلم الثلثين (١٦) شعرة وهكذا. أما قلم الجليل فإنه لم يرد له أي مقاس، بل ذكروه دائما بأنه شديد، ووصف بأنه يدق صلب الكاتب. وقد يكون للطومار اسم آخر هو الجليل المبسوط كما استنبط الدكتورصلاح الدين المنجد[٢٠٤] من قول القلقشندي، لكن وصفه بالمبسوط يفهم منه أنه خط ذو مقاس آخر يخالف خط الجليل الذي نتحدث عنه.

٣ ـ قلم الثلثين: وهو قلم اخترعه إبراهيم الشجري (السجزي) من خط الجليل وهو أخف منه وسماه الثلثين وكان أخط أهل عصره بقلم الثلثين، ثم اخترع قلما أخف من الثلثين وسماه الثلث[٢٠٥]. وأكبر الأقلام وأصلها قلم الثلثين يكتب به في السجلات. هكذا تقول المصادر، ولعل حجمه ثلثا حجم قلم الطومار، أي ١٦ شعرة، وهو مأخوذ منه وليس من قلم الجليل.

٤ ـ قلم النصف: اخترعه إبراهيم الشجري واستخلصه لولد العباس فكتب به عنهم[٢٠٦]. ولعله نصف قلم الطومار أي أن حجمه ١٢ شعرة.

٥ ـ خفيف النصف: اخترعه ابن الأحول من الثلثين والثلث، حين أخذهما

---

(٢٠٢) محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ص١٠٥.

(٢٠٣) الخطاط وليد الأعظمي: تراجم خطاطي بغداد المعاصرين، هامش ص٦٤-٦٥.

(٢٠٤) د. صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي، ص٤٣.

(٢٠٥) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧١.

(٢٠٦) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٧٠.

عن الشجري.

٦ ـ خفيف الثلث: وهو أخف من الثلث وقد اخترعه ابن الأحول منه، حين أخذه عن الشجري[٢٠٧].

٧ ـ قلم أمثال النصف: يخرج منه قلمان خفيف ومفتح[٢٠٨].

٨ ـ خفيف الثلث الكبير: ويكتب به في الأنصاف مخرجه من خفيف النصف الثقيل[٢٠٩].

٩ ـ قلم الثلث: يذكر البطليوسي[٢١٠] أن هذا القلم يكتب به الوزراء في أعمالهم. وتذكر مصادر الخط العربي أن هذا القلم قد اخترعه قطبة المحرر، حين استخرجه من ضمن الأقلام الأربعة، واشتق بعضها من بعض «أي استخرج الثلث الكبيرالثقيل، والنصف الثقيل، والطومار الكبير من قلم الجليل. وتذكر اختراعه مرة أخرى، حين يذكر أن إبراهيم الكاتب (ت٢٠٠هـ) هو من اخترع الثلث في القرن الثاني الهجري حين اخترع الثلثين وقلما أخف منه وسماه الثلث[٢١١]. وهذا يشير إلى عدم دقة المراجع الخطية في التسميات وتعددها بدون ضابط لها. ويحاول يوسف ذنون تفسير هذه الروايات المتعارضة في اختراع خط الثلث بالقول إن الاختراع الأول هو قلم الثلث الذي يبلغ عرض قطته ثماني شعرات. وما كتب به هو خط موزون. أما الاختراع الثاني فلعله يقصد به خط الثلث في الخطوط المنسوبة الذي استمر إلى الوقت الحاضر[٢١٢].

١٠ ـ قلم الحلية، وغبار الحلية، وصغيرها، ويكتب به للأمراء، والكتب التي تنفذ على أجنحة الأطيار[٢١٣]. وقد سمي قلم الغبار بذلك لدقته. وكأن

---

(٢٠٧) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٢.

(٢٠٨) النديم: الفهرست، ص١٠.

(٢٠٩) الفهرست: النديم ص١١.

(٢١٠) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٠.

(٢١١) المرجع السابق، ص١٧١.

(٢١٢) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، ومجلة المورد، م١٥، ع٤، ص١٧.

(٢١٣) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٠.

النظر يضعف عند رؤيته؛ كما يضعف عند رؤية الأشياء عند ثوران الغبار وتغطيته له. وهو الذي يكتب به في القطع الصغيرة من ورق الطير، وبه تكتب بطائق الحمام التي تحمل على أجنحتها في ورق الطير. وهو قلم ضئيل(٢١٤).

ومن خلال استعراض هذه الأسماء الخطية التي يلمح منها دلالتها على الأحجام، يتأكد لنا أن هذه الأقلام المخترعة ما هي إلا أقلام ذات أحجام مختلفة، وأن هذه الأسماء تدل على حجم الخط، نسبة إلى قلم الطومار، وليست دالة على نوع معين من الخط. فما هي إلا نوع واحد ذو أحجام مختلفة، تعود كلها إلى الخط الموزون السائد آنذاك. وإن حدث تصرف في كتابة هذا النوع فما هو إلا تصرف يسير، محدود بصغر الخط وكبره، أو نوع الورق المكتوب عليه، أو الحاجة الداعية إلى الكتابة.

وتشير المصادر الخطية ـ أيضا ـ إلى أسماء أقلام لا تدخل تحت التصنيفات السابقة، من مثل المحدث الذي اخترعه ابن الأحول(٢١٥). وقلم الزنبور المستخرج من الثلثين ويكتب به في الأنصاف(٢١٦)، وقلم النرجس ويكتب به في الأثلاث، أي أثلاث الطوامير، ومخرجه من خفيف النصف. وكثيرا ما يتردد اسم المحدث بين الأقلام، ولعله وصف يطلق على كل جديد من الأقلام لم يعهد في فترة، ثم يكتسب اسما آخر بعد ذلك.

ج- بوادر التوجه إلى الخطوط الفنية اللينة

يبدو أن بوادر الليونة في رسم الحروف، نتيجة للسرعة في الكتابة قد نبهت الخطاطين إلى اكتشاف مزايا الخط اللين، وبالتالي ضبط هذا الاتجاه، والسير به من مرحلة التنفيذ السريع المؤدي إلى الليونة غير المدروسة، إلى التنفيذ البطيء، والمتسم بالدقة الفنية لأشكال الحروف. وقد ساعد هذا على ظهور خطاطين كان جل اهتمامهم ضبط الخط العربي بوضع قواعد وأصول

---

(٢١٤) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٢٦.

(٢١٥) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ص١٧٢.

(٢١٦) النديم: الفهرست، ص١٠.

ثابتة في رسم أشكال حروفه. ويعتبر الخطاط الأحول المحرر الذي عاش في القرن الثاني الهجري أول من اهتم بهذا الأمر فجعل للحروف اللينة قلما خاصا سماه «قلم النساخ»(٢١٧).

وبتشجيع من الخلفاء العباسيين والوزراء ظهرت طبقة من الخطاطين، أخذت على عاتقها تطوير الخط اليابس بصورة فنية مدروسة. وظهرت نتيجة لذلك صورتان للخط إحداهما ذات خطوط مستقيمة وزوايا حادة وانضباط تام في رسم أحرفها، وسميت هذه الصورة بالخط (المحقق) وأما الثانية فهي ما سميت بالخط (المطلق) وهي الخطوط التي لانت بتأثير تنفيذها السريع. وهذا التغيير الذي أصاب الخط الموزون في نهاية القرن الثاني والثالث نرى ملامحه في قول القلقشندي(٢١٨) إن «الكثير من كتاب زماننا يزعمون أن الوزير أبا علي بن مقلة (رحمه الله) هو أول من ابتدع ذلك (يعني الحروف اللينة)، وهو غلط فإننا نجد من الكتب بخط الأولين فيما قبل المائتين ما ليس على صورة الكوفي، بل يتغير عنه إلى نحو هذه الأوضاع المستقرة وإن كان هو إلى الكوفي أميل لقربه من نقله عنه».

وقد شكل الميل إلى الليونة في تنفيذ الأعمال الخطية اتجاها فنيا، أخذ أصحابه يقدمون النصائح من خلال تجاربهم في تنفيذ أعمالهم بهذا الأسلوب المغاير للمعهود من الخط المنسوب. فقد حكي أن عبد الحميد الكاتب مر بإبراهيم بن جبلة، وهو يكتب خطا رديا، فقال له: أتحب أن يجود خطك؟ قال: نعم، فقال: أطل جلفة قلمك وأسمنها، وحرف قطتك وأيمنها، قال إبراهيم: ففعلت ذلك فجاد خطي(٢١٩). ونلمح من هذه النصيحة هذا التوجه الحثيث نحو تليين الخط. وذلك أن طول جلفة القلم يجعلها أكثر مرونة في اليد، وبالتالي ليونة ما تخطه. وإسمانها يعطيها الثبات أثناء الكتابة. كما أن تحريف القطة يشير بصورة واضحة إلى بدء الاتجاه نحو الخط المنسوب، فالخط الموزون تكون

---

(٢١٧) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٤٣.

(٢١٨) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٦.

(٢١٩) الجهشياري: الوزراء والكتاب، ص٨٢.

خطوطه مستقيمة، وزواياه حادة؛ فكانت تكتب بقلم قطته مبسوطة غير محرفة. أي أن الحروف في خطوطها الأفقية والعمودية كانت ترسم بكامل عرض القلم. لكن بعد تحريف القلم، الذي بدأ يظهر في القرن الثالث الهجري، وظهرت الإشارة إليه في التوجيه السابق بدأ عرض الخط يتغير حسب اتجاه خطوط الحرف، بحيث يتغير سمكه حسب حركة اليد، وهذا من سمات الخط المنسوب.

وقد بقيت هذه الخطوط تتدرج في التأنق، ولكن يبدو أن الخطاطين والكتبة شغلوا في التدوين وأداء المهام الرسمية؛ لذلك فإن التطوير قد بقي محصورا في تنوع مقاسات الأقلام فحسب. وقد جرت محاولات جادة لتطوير هذه الأنواع (ذات الصبغة الهندسية) في أوائل القرن الثالث الهجري، وخاصة في عصر المأمون، لكنها لم تبتعد كثيرا عن الشخصية الأساسية لقلم الجليل الذي عهدناه في العهد الأموي، لذلك كتب لها الركود في نهاية القرن المذكور؛ لتفسح المجال لظهور كتابة لها شخصية مختلفة، ساعد على ذلك انتشار الورق ونشاط حركة التدوين والتأليف، فكان مطلبا ضاغطا لإيجاد كتابة أكثر وضوحا وأسهل أداء، مع المحافظة على المقومات الجمالية التي رسخت أولياتها في الأقلام الموزونة، فكانت مقدمة لظهور الخط المنسوب(٢٢٠).

د ـ الزخرفة الخطية:

وقبل أن ننهي الحديث عن الخط من الناحية الفنية، يحسن بنا ذكر ملامح اتجاه جديد برز في الكتابة في آخر القرن الثالث الهجري، ألا وهو الاتجاه إلى الزخرفة الخطية، وهو ما ظهر جليا فيما يسميه المحدثون من مؤرخي الخط بالكتابة التذكارية. حيث ظهر التنميق الزخرفي على هذا النوع من الخط الذي يكتب به على المنشآت العامة من مساجد وقصور وأعلام طريق، وكذلك هو خط العملة الرسمية، وهو النسخة النقشية المطورة من خط الجليل الشامي أبي الخطوط الموزونة. وإذا كان التقسيم يمكن أن يعطينا دلالة على العلاقة بين الخطوط في ذلك العصر، فنتوقع أن خط الجليل الشامي تولد منه قسمان

(٢٢٠) يوسف ذنون: الخط العربي والمطلب اللغوي، اللغة العربية والوعي القومي، ص٣١٥.

رئيسان، أحدهما خط التدوين، وهو الخط المسمى بخط الطومار وما تفرع منه في أحجامه. والقسم الثاني وهو الخط التذكاري، وهو خط بدأت تظهر عليه الزخارف منذ أوائل القرن الثاني الهجري بسبب دورة الحياة الحضارية العامة. وميل الفن الخطي إلى الإبداع الزخرفي.

ولعل هذا الاتجاه الزخرفي المبكر في الخط التذكاري، كان مرده طبيعة الخط التذكاري الجمالية، وجلال ما يعبر عنه. وكذلك تمثيله الرسمي للدولة. وقد ساعدته على تطور قيمه الجمالية الطبيعة الفنية والزخرفية الكامنة في الخط الموزون (ما أصبح يسمى بالكوفي) وقابلية الحرف العربي للزخرفة بصورة عامة. وهي التي أتاحت للخطاط المبدع درجة عالية من الحرية في الابتكار والإبداع.

وقد عني الخط الحجازي التذكاري بالناحية الزخرفية قبل عنايته بالتكوين الجمالي المتناسق للحروف، لهذا جاءت الكتابة الحجازية غير متوازنة في الأبعاد المكونة للحروف، وكان اهتمام الخطاط أو النقاش اهتمام من تعنيه الزخرفة قبل أن تعنيه رشاقة الحرف أو النسب التشريحية بين أجزاء الكلمة الواحدة(٢٢١). ونلاحظ ذلك في كثير من كلمات النقوش الحجازية التي وصلتنا من القرن الثاني الهجري حيث ظهرت الشقوق السهمية في نصوص هذا القرن، كما هو الحال في كتابة المسكوكات الحجازية المؤرخة بعام ١٠٥هـ. وفي نقش الشرائع الذي يرجع إلى النصف الأول من القرن الثاني الهجري ونقشي مسجد البيعة المؤرخ أحدهما بعام ١٤٤هـ اللذين ظهرت فيهما الشقوق بشكل واضح(٢٢٢).

كما ظهر هذا النهج الزخرفي أيضا بتحوير هامة الحروف الطويلة خاصة، وظهر هذا التحوير في دنانير الخليفة الأموي هشام بن عبدالملك (١٠٥-١٢٥هـ) فقد جاء حرف الألف بشكل رأس الرمح أو السهم على هامة الحروف(٢٢٣).

---

(٢٢١) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٦٣.

(٢٢٢) المرجع السابق، ص٦٣.

(٢٢٣) د. ناهض عبدالرزاق دفتر: تطور الخط العربي على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسي، مجلة المورد، م ١٥، ع ٤، ص٤٨.

وفي شاهد من الرخام باسم جنة ابنة الفرج بن يونس مؤرخ في رجب سنة ٢٣٦هـ يظهر التوريق في حرفي الألف واللام، وقوائم الحروف في بعض الكلمات، واستغلال التماثل الناشئ عن تجاور حرفي الألف واللام في بعض الكلمات، في زخرفتهما بأنصاف مراوح نخيلية بحيث تؤلف شكل مروحة نخيلية كاملة(٢٢٤).

وقد اشتهرت مصر بين أقطار العالم الإسلامي بهذا النوع من الكتابات التذكارية الذي بلغ فيها درجة كبيرة من الإتقان مما يبعث على الاعتقاد بأنه كان لهذا الخط في مصر مدرسة مارست تجويده ووضعت له أصولا(٢٢٥).

وقد بذل الخطاطون منذ القرن الثاني الهجري جهودا مميزة لإضفاء الزخرفة الخطية على أعمالهم التذكارية. ويمكن الإشارة إلى أبرز الملامح الجمالية للخط الزخرفي في هذه المرحلة، في الآتي:

١ ـ الاستمداد ذو التقويس. وهو أول ظاهرة من نوعها في النقوش المعروفة من القرن الثاني.

٢ ـ التقويس الذي يحلي الاستمداد الواقع بين لامي لفظ الجلالة.

وقد افتن به مزخرفو الكتابة، حتى جعلوا منه موضوعًا زخرفيًا بارعًا في القرن الثالث.

٣ ـ التشجير: وتبدو هذه الظاهرة في زخرفة الطوالع من أعلاها بما يشابه الأغصان.

٤ ـ التوريق: وهو ظاهرة فنية أكثر رقيا من التشجير، وهو يلحق هامات الطوالع، ويكون عادة في الطوالع المتلازمة كالألف واللام في لفظ الجلالة(٢٢٦).

---

(٢٢٤) د. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص١٠٩.

(٢٢٥) د. مايسة محمود داود:الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص١٠٦.

(٢٢٦) د. إبراهيم جمعة: دراسات في تطور الكتابات الكوفية، ص١٥٢.

الفصل الثالث

عصر النضج والاكتمال

(الكتابة وقضايا الضبط اللغوي)

كانت الكتابة العربية في الجاهلية ذات وظائف محدودة؛ لعوامل عديدة من أهمها، ضيق مجالات استعمالها، وقلة وسائط الكتابة وصعوبة التدوين عليها. وعندما نزل القرآن الكريم ودونه كتبة الوحي، أحدث هذا التدوين هزة في النظام الكتابي، فكان امتحانا قاسيا وشاقا لم تعتد عليه الكتابة العربية في تاريخها المعروف، ولكنها استطاعت على أيدي كتبة الوحي، المتقنة لأصولها المعروفة آنذاك، أن تدون أصوات القرآن بأدق صورة تستطيع أداءه الكتابة العربية آنذاك. وكان هذا العمل الكتابي الضخم صدمة قوية لها ولأهلها، أوجبت النظر في أحوالها ومعالجة ما بها من قصور لحق بها كأي نظام كتابي؛ لأن النظم الكتابية تتخلف عن اللحاق باللغة مع مضي الزمن، وبسرعة تختلف باختلاف اللغة من حيث قابليتها للتغير، وسرعة التطور، مما يؤدي إلى استحالة موافقة الكتابة للغة المنطوقة. وقد مضى القرن الأول الهجري والناس تكتب كما كتبت المصاحف العثمانية؛ لأن المصاحف كتبت حسب طريقتهم في الكتابة، فكانت موافقة لما هو معروف من أصول الكتابة العربية آنذاك. وإذا كانت معالجة الكتابة، ومراجعة أصولها تأتي تلقائية في صدر الإسلام على أيدي الصحابة رضوان عليهم وسائر الكتبة من طلبة العلم، فإنه ما إن استقرت الدولة الإسلامية حتى تفرغ علماء الإسلام والعربية للنظر في طريقة كتابتهم، ومحاولة تقريب المكتوب للمنطوق، وتوحيد الرسم الإملائي فيها. ولهذا حفل هذا العصر بعدة دراسات وبحوث تعالج قضايا الرسم، وكانت في ذلك كله تقبس من سنن كتابة المصحف، حسب رسم الصحابة له. وهو الرسم الذي انتقل معه إلى الأمصار الإسلامية.

وقد أدرك علماء اللغة والقراءات عدم قدرة الكتابة بوضعها آنذاك على تمثيل المنطوق؛ مما يعني أن النظام الكتابي بحاجة إلى تطوير جديد، لا يخرجه عن أصوله، ولا يغير من أشكال رموزه، ونسق ترابطها، بحيث تستطيع تمثيل النطق العربي بصورة دقيقة.

كانت مسيرة الضبط الصوتي للحركات القصيرة من أوائل اهتمامات القراء وأهل اللغة، فعني اللغويون وأهل الرسم بضبط اللغة المكتوبة باختراع نقط الإعراب. وهو إصلاح مهم استطاعت الكتابة العربية بعده أن تكون قادرة على تدوين اللفظ العربي بدقة، حيث تم ضبط الحركات القصيرة برموز خاصة. وبهذا الإصلاح استطاعت الكتابة أن تفي بمتطلبات النهضة الثقافية في ذلك العصر.

ومما يجدر ذكره أن الدكتور صلاح الدين المنجد يرى أن هذه التسمية خطأ، أو ينقصها الدقة في التعبير «فإن حركات الإعراب التي أدخلها أبو الأسود، والنقاط التي أدخلها نصر بن عاصم ويحي بن يعمر، لم يبدلا الصورة الأساسية للحروف، كما تبدلت في العصر العباسي عندما تطور الخط العربي، وإنما عملا على ضبط النطق، وضبط الإعراب. فالخط في حد ذاته لم يتحسن، ولا ذهبت بعض عيوب تركيبه التي ورثها عن الخط النبطي، بل تحسن لفظ القارئ(1). إلا أنه لا يمكن قبول هذا الرأي إلا إذا كان يعني به الجانب الجمالي من النظام الكتابي، وهو أمر هين مقارنة بالجانب الأدائي للنظام. أما إذ كان يعني به كامل النظام فإن هذا الرأي مردود عليه؛ ذلك أن الضبط الصوتي، ودقة دلالة الرمز على صوت محدد، وكذلك تصوير الحركات القصيرة والطويلة هي من صميم النظام الكتابي في جميع اللغات، ومنها العربية. فلا يعقل أن يقبل أي نظام كتابي لأي لغة كانت بدون أن يكون معبرا عن أصوات اللغة التي يكتب بها أهلها. فالنظام الكتابي له جوانب أبرزها شكل الحرف نفسه من حيث هيكله الأساس، ومدى تمثيله لكامل أصوات اللغة، ومن ثم قواعده الإملائية التي تحاول مطابقة المنطوق للمكتوب، وأخيرا شكله الجمالي. لهذا فإن ما عمله أبو الأسود بإقراره النقط الإعرابي يعد إصلاحا للحروف العربية في بنيتها الأساسية، وإن اعتبر في أول أمره شيئا خارجيا عن طبيعة الحرف، لكن واقع الأنظمة الكتابية يثبت أن رموز الأصوات القصيرة

(1) صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص١٢٥.

والطويلة جزء من طبيعة النظام الكتابي لا يمكن فصلها عنه. فالحركات في العربية هي التي تعطي الحرف قيمة صوتية تختلف من شكل إلى آخر. ولا يمكن لأحد القول بأن الأحرف الصائتة في الأبجدية اللاتينية (A,E,U,O,I...) ليست من الأحرف الهجائية وأن وجودها لا يشكل أساسا مهما من النظام الكتابي لدى الغرب الذي يكتب بتلك الأبجدية. ويرى الدكتور غانم قدوري الحمد(٢) أن مصطلح تكميل الخط العربي هو الصواب لأن الكتابة العربية كانت تعاني من نقص في تمثيل بعض الأصوات، أو من اشتراك بعض الأصوات برمز واحد، وسد هذا النقص لم يكن يمثل تحسينا للكتابة العربية أو إصلاحا لخطأ فيها، وإنما (تكميلا) لنقص عانت منه قد ورثته عن الكتابة النبطية.

والحقيقة أن قول الدكتور غانم قدوري الحمد فيه كثير من الصحة. فنقط الإعراب لتمثيل الأصوات القصيرة كان إكمالا لنقص يعاني منه النظام الكتابي، لكن نقط الإعجام الذي ميز بين الرموز المتشابهة، بحيث أصبح كل رمز يدل على صوت واحد هو إصلاح للكتابة، وذلك أن كثيرا من الشواهد يثبت أن الحروف العربية كانت تعرف النقط، وأنه قد ميز بين المتشابه منها بالنقط وإن لم ينتشر بشكله الواسع مما أدى إلى تناسي أغلب الكتاب له مع مرور الزمن. وهو ما أوضحناه في موضعه من نقط الإعجام.

ولهذا فإن هذا الفصل سوف يعالج ما أصاب النظام الكتابي من تطوير يتعلق بوظائفه اللغوية، وبالتحديد ما يتعلق بأمور الضبط اللغوي، ويندرج تحت هذا ثلاثة مباحث:

الأول: تكميل الكتابة بنقط الإعراب.

الثاني: إصلاح الخليل لعلامات الحركات.

الثالث: الرسم الإملائي والعوامل المؤثرة فيه.

---

(٢) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، هامش ص٤٦٥ و٤٦٦.

(١)

تكميل الكتابة بنقط الإعراب

اللغة العربية لغة إعراب؛ لهذا فإن أواخر الكلمات يتأثر بمواقعها، والعرب بسليقتهم الصافية التي لم تتأثر بما حولها من الأمم كانوا قادرين على معرفة هذا الضبط الإعرابي للغتهم. وكان الناس يقرؤون كل ما يكتب معتمدين على سياق الكلام، وما يقتضيه المقام ودلالة السوابق واللواحق. ولا يلحنون في شيء مما يقرؤونه لتعودهم النطق الصحيح واقتفاء ألسنتهم لعقولهم، وعهدهم تلك الكلمات في جمل أخرى سبق معرفتهم بها، وما لم يكن لهم به عهد يدركونه من معرفتهم الصيغ العامة للغة، وملكة الإعراب التي كانت سليقة فيهم(٣). «ولم تزل العرب تنطق على سجيتها في صدر إسلامها وماضي جاهليتها»(٤). إلى أن اختلطوا بغيرهم بسبب الفتوحات الإسلامية، فدخل الإسلام من الأعاجم أعداد كبيرة أدت إلى وجود أمواج هائلة من البشر تريد التحدث بالعربية، لكنها تفتقد السليقة القادرة على الإعراب كما يتكلم أهل اللغة، فظهر اللحن على الألسن عند هؤلاء الأعاجم في أول الأمر، ثم أخذ في الانتشار في الأوساط العربية لاختلاطهم بهم. وقد أدى هذا الوضع إلى أن فزع الناس على لغتهم في محاولة لتدارك هذا التيار الجارف، الذي سيفسد عليهم ألسنتهم وسيضيع قرآنهم من بين أيديهم. وتذكر معظم الروايات أن أبا الأسود الدؤلي (٦٩هـ) هو أول من وضع علم النحو في العربية(٥). وحيث إن أثر هذا النحو يظهر على أواخر الكلمات منطوقة ومكتوبة؛ فإن هذا العمل الذي قام به أبو الأسود يؤكد بلا شك أنه قد رافقه عمل آخر يتم به ضبط أواخر الكلمات

---

(٣) حفني ناصف: تاريخ الأدب، ص٦٦.

(٤) محمد بن الحسن الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين، ص١١.

(٥) النديم: الفهرست، ص٤٥. ومحمد بن الحسن الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين، ص١١، ٢١ وما بعدها.

ضبطًا كتابيًا. والكتابة العربية مثل سائر اللغات السامية لم تضع للحركات القصيرة رموزا خاصة بها؛ لهذا فإن تأزم الوضع اللغوي الذي أدى بأبي الأسود إلى وضع النحو، سيكون عاملا مهما للبحث عن رموز كتابية للحركات القصيرة، وهذا أيضا ما تشير إليه الروايات من أن أبا الأسود نفسه هو من وضع هذه الرموز، فقد قال الزبيدي(٦) «أول من وضع العربية ونقط المصاحف أبو الأسود ظالم بن عمرو».

وقد ارتبط وضع النحو ووضع رموز الحركات القصيرة بالقرآن الكريم وقراءته. حيث جاء وضع النحو ليضبط الألسن، عندما بدأت تتأثر بمخالطتها للأعاجم، فلا تحسن التحدث بالعربية، مع قربهم من زمن الفصاحة ومشاهدة أهلها، ومن فساد ألسنتهم، واختلاف ألفاظهم، وتغير طباعهم، ودخول اللحن على كثير من خواص الناس وعوامهم»(٧). وجاء وضع رموز الحركات القصيرة؛ ليضبط قراءة القرآن عندما بدأ الناس يخطئون في قراءته. وتربط المصادر هذين العملين الجليلين لأبي الأسود الدؤلي بولاية زياد بن أبيه على البصرة. وقد مات أبو الأسود سنة ٩٩هـ، فلا بد - إذن - أن يكون نقط المصاحف قد عرفه الناس قبل هذا التاريخ، وإذا صح ما تذكره الروايات من ارتباط ذلك بولاية زياد على البصرة فإنه يدل على أن ذلك حدث بين سنتي (٤٤-٥٣هـ) وهي سنوات ولايته على البصرة، وحتى لو كان قد تم في ولاية ابنه عبيدالله فإنه لن يتجاوز سنة ٦٥هـ، أي قبل وفاة الدؤلي(٨).

وتذكر المصادر بعض الروايات التي تشير إلى وضع النحو ووضع رموز الحركات القصيرة، وأسبابها المباشرة. فيروى عن العتبي قوله(٩): كتب معاوية (إلى زياد) يطلب عبيد الله ابنه. فلما قدم عليه كلمه فوجده يلحن، فرده إلى زياد، وكتب إليه كتابا يلومه فيه. ويقول: أمثل عبيد الله يضيع؟ فبعث

(٦) محمد بن الحسن الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين، ص٢١.

(٧) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص١٨.

(٨) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٤٩٨.

(٩) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٣-٤.

زياد إلى أبي الأسود، فقال: يا أبا الأسود، إن هذه الحمراء قد كثرت، وأفسدت من ألسن العرب، فلو وضعت شيئا يصلح به الناس كلامهم، ويعربون به كتاب الله تعالى. فأبى ذلك أبو الأسود، وكره إجابة زياد إلى ما سأل. فما كان من زياد إلا أن عمل بحيلة يثير بها غيرة أبي الأسود مع كتاب الله، فوجه رجلا فقال له: اقعد في طريق أبي الأسود، فإذا مر بك فاقرأ شيئا من القرآن، وتعمد اللحن فيه. ففعل ذلك. فلما مر به أبو الأسود رفع الرجل صوته، فقرأ: «... أن الله بريء من المشركين ورسولِه»، بكسر اللام في رسوله. فاستعظم ذلك أبو الأسود، وقال: عز وجه الله أن يبرأ من رسوله. ثم رجع من فوره إلى زياد، فقال: يا هذا، قد أجبتك إلى ما سألت، ورأيت أن أبدأ بإعراب القرآن، فابعث إلي ثلاثين رجلا. فأحضرهم زياد. فاختار منهم أبو الأسود عشرة. ثم لم يزل يختار منهم، حتى اختار رجلا من عبد القيس» ليقوم بتنفيذ الخطة التي رسمها.

وحيث إن الخطأ كان في نطق أواخر الألفاظ، حيث فشا الفساد في اللغة العربية، واستبان منه في الإعراب الذي هو حليها والموضح لمعانيها(١٠)، فإن أبا الأسود قد عني بأواخر الكلمات في نقطه، أي أنه لم يعالج حركات بنية الكلمة، واكتفى بضبط أواخر الكلمات؛ لأن الإشكال أكثر ما يدخل على المبتدئ المتعلم، والوهم أكثر ما يعرض لمن لا يبصر الإعراب، ولا يعرف القراءة في إعراب أواخر الأسماء والأفعال»(١١).

وتتواتر الروايات على أن نقط الإعراب قد قام به أبو الأسود الدؤلي، لهذا فإن الإجماع العام يظل على أن أبا الأسود هو أول من نقط المصاحف حتى عرفت بنقط أبي الأسود(١٢). وأصبح يسمى بنقط الإعراب؛ تميزا له عن النقط الذي يميز بين الحروف المتشابهة والذي يسمى بنقط الإعجام.

---

(١٠) محمد بن الحسن الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين، ص١١.

(١١) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص١٩.

(١٢) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٤٩٧.

كيفية نقط أبي الأسود

تشير الروايات التي نقلت سبب وضع أبي الأسود الدؤلي لنقط الإعراب، وكيف تم له ذلك، كما تشير إلى أسلوبه في إعطاء كل حركة حقها من النقط. فقد أمر كاتبه بقوله «إذا رأيتني لفظت بالحرف، فضممت شفتي فاجعل أمام الحرف نقطة، فإذا ضممت شفتي بغنة فاجعل نقطتين، فإذا رأيتني قد كسرت شفتي فاجعل أسفل الحرف نقطة، فإذا كسرت شفتي بغنة فاجعل نقطتين، فإذا رأيتني قد فتحت شفتي فاجعل على الحرف نقطة، فإذا فتحت شفتي بغنة فاجعل نقطتين(١٣). وتشير رواية ثانية إلى أن أبا الأسود قد أمر كاتبه بأن يكتب هذه النقاط بصبغ يخالف لون المداد(١٤).

ومن الواضح من هاتين الروايتين أن أداة ضبط الحركات لدى أبي الأسود كانت هي النقط بمداد يخالف لون الكتابة، ويختلف موقعها من الحرف باختلاف الحركة، كما أن تمييز الحركات كان يعتمد على أوضاع الشفتين. وقد استمدت أسماء الحركات، الفتحة والضمة والكسرة تسمياتها من تعبير أبي الأسود عن طبيعة حركة الشفتين، أو الضم مع الحركات الثلاث، فكانت أسماؤها تمت بسبب إلى طبيعة الوضع العضوي لإنتاجها(١٥). وهكذا أخذ الناس يضبطون مصاحفهم بطريقة أبي الأسود. فكانوا يضعون للدلالة على فتحة الحرف نقطة فوقه وعلى كسرته نقطة من أسفله وعلى ضمته نقطة عن شماله، والحرف الساكن لا يضعون عليه شيئا، وإذا كان الحرف منونا يضعون نقطتين فوقه أو أسفله أو عن شماله، واحدة دلالة على الحركة والأخرى دلالة على التنوين، فإذا كان بعد التنوين حرف من أحرف الحلق وضعوا إحداهما فوق الأخرى علامة على أن النون مظهرة وإلا وضعوهما إحداهما بجانب الأخرى علامة على أن النون مدغمة أو خفية(١٦).

---

(١٣) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٦-٧.

(١٤) المرجع السابق، ص٤.

(١٥) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٠٤.

(١٦) حفني ناصف: تاريخ الأدب، ص٦٧ -٦٨.

وهذا الأسلوب في النقط لتمييز الحركات القصيرة يدل على دقة شديدة في الملاحظة، حيث تم ربط الصوت الصادر من الإنسان بحركات الفم، ومن هنا جاءت تسمياتها. كما يدل على قدرة على الفهم العميق لحقيقة هذه الحركات القصيرة، وأنها تمثل أبعاض الحركات الطويلة، فهي تشاركها في الأصل، وتختلف معها في الطول، فلم تختلط عليه. بل إن الأخذ بأسلوب النقط وتحديد مواقعه على حسب الحركات الثلاث يشير إلى قدرة أبي الأسود على التجريد، واصطناع الرموز الدالة على الأصوات اللغوية. والغريب أن الدكتور حسن عون[١٧] يصف أسلوب نقط الحركات، وكذلك طريقة نقط الإعجام عند نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر «بأنها ترينا عملا آليا بدائيا، بعيدا عن التجريد، ويكاد لا يكون للعقل أي تدخل فيه». لكنه ومع هذا الوصف بالبدائية، يأبى أن يكون من اختراع أبي الأسود، إذ لا يرى إمكانية اختراعه له وينسبه إلى السريان، وأن أبا الأسود قد استمده من نحاتهم[١٨].

لم يكن نقط أبي الأسود هذا مقبولا على إطلاقه من قبل العلماء وأصحاب القراءات؛ لأنهم رأوه شيئا طارئا على الرسم العثماني للمصحف فهو خارج عنه، لذلك فإنهم عندما قبلوا الأخذ به في نقط المصاحف أكدوا على تمييزه عن الرسم المصحفي، فجعلوه بمداد آخر ذي لون مختلف عن اللون الأسود الذي يكتب به المصحف؛ لهذا قال أبو عمرو الداني: فأما نقط المصاحف بالسواد من الحبر وغيره، فلا أجيزه، بل أنهى عنه وأنكره اقتداء بمن ابتدأ النقط من السلف[١٩]. وكان من نتيجة ذلك عندهم أنهم كانوا يرون أن النقط ليس من الكتابة فمن يكلف بكتابة المصحف فليس عليه نقطه. إذ يروي الداني عن أبي يوسف قوله: «كان ابن أبي ليلى من أنقط الناس للمصحف». وكذلك يروي قول ابن هشام البزار:كنت أحضر بين يدي الكسائي. وهو يقرأ على الناس، وينقطون مصاحفهم بقراءته عليهم[٢٠]. مما يدل على أن

(١٧) د. حسن عون: اللغة والنحو، ص٢٤٨.

(١٨) المرجع السابق، ص٢٤٩.

(١٩) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص١٩.

(٢٠) المرجع السابق، ص١٣.

النقط الإعرابي لم يكن من أصل الكتابة في تلك الفترة، بل له أناس مختصون فيه غير الكتبة.

ينتهي دور أبي الأسود الدؤلي في تكميله الكتابة العربية على نقط حركات الإعراب، والتنوين الذي يقع في أواخر الكلمات، فلم يعالج حركات بنية الكلمة. ويمكن إيجاز ما عمله أبو الأسود في هذه المرحلة في أمرين:

١ ـ اختراع نقط الإعراب، وهو نقط يقتصر على حركات الإعراب، والتنوين في أواخر الكلمات فحسب. وقد كان الهدف منه معالجة اللحن الذي وقع على ألسنة الناس، وخيف عليه في القرآن؛ لهذا فلم ينقط كل حرف من الكلمة، بل اقتصر على ما يقع اللحن فيه، وكانت أواخرها، وهي مواقع الإعراب أول ما يخشى وقوع الخطأ فيه، وهو أول أمر وقع فيه اللحن.

٢ ـ إن أبا الأسود الدؤلي قد نفذ طريقته على القرآن الكريم، لهذا فلم تشتهر إلا في المصاحف، أما الكتب وما يكتبه الناس إتماما لمصالحهم الدنيوية فكان نقطها نادرا.

وإذا كان أبو الأسود قد خصص نقطه للحركات الرئيسة فحسب، فإنه قد فتح الباب لعلماء العربية والقراءات لتطوير هذا الأسلوب لتكميل الكتابة العربية. وكان هدف أبي الأسود الدؤلي من نقطه معالجة الخطأ في الإعراب؛ لكن اللحن استفحل وخاصة لدى المسلمين من الأعاجم ومن يخالطهم، ولم يعد قاصرا على حركات الإعراب بل شمل بنية الكلمة نفسها، لذلك كان لا بد من إشاعة أسلوب أبي الأسود في النقط ليعم حروف الكلمة جميعا. ولم تذكر المصادر صراحة من قام بهذه الخطوة التطويرية، إلا أنها تشير كثيرا إلى أولوية نصر بن عاصم (ت ٩٠هـ) ويحيى بن يعمر (توفي قبل ٩٠هـ) في نقط المصاحف[٢١] وهو دور ينفيه إجماع واسع على أن أول من قام بالنقط هو أبو الأسود الدؤلي، لهذا فإنه يمكن تفسير أولوية هذين الرجلين، وهما تلميذا أبي الأسود، بأنهما قد عمما طريقة أستاذهما[٢٢]؛

(٢١) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٥-٦.

(٢٢) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٤٤.

لتشمل سائر حروف الكلمة. ويمكن وصف هذه الخطوة التطويرية التي قام بها نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر في الآتي:

١ ـ تعميم طريقة نقط أبي الأسود الدؤلي على سائر حروف الكلمة القرآنية.

٢ ـ الاستمرار في مخالفة صبغ مداد النقط عن مداد الحروف نفسها.

٣ ـ الاقتصار في النقط على الحركات الثلاث، الفتح والضم والكسر وتنوينها.

ويورد الداني مثالا لطريقة نقط أبي الأسود بعد أن تم تعميمها على سائر الكلمة قائلا(٢٣): «فإذا ضبطت قوله عز وجل «الحمد لله» جعلت الفتحة نقطة بالحمراء فوق الحاء وجعلت الضمة نقطة بالحمراء أمام الدال وجعلت الكسرة نقطة بالحمراء تحت اللام وتحت الهاء.... فإن لحق شيئا من هذه الحركات التنوين جعلت نقطتين إحداهما الحركة والثانية التنوين». وقد تفنن الناس بعد أبي الأسود في شكل النقط، فمنهم من جعلها مربعة ومنهم من جعلها مدورة مسدودة الوسط، ومنهم من جعلها مدورة خالية الوسط(٢٤). ومن المحتمل أن محاولة تكميل ذلك النقص قد تمت في خلافة عبد الملك التي تحقق فيها كثير من الإنجازات اللغوية والفنية(٢٥)، أي فيما بين سنة ٦٥هـ وسنة ٨٥هـ.

وحين قام أبو الأسود الدؤلي بإكماله لأسلوب الكتابة العربية كانت تحدوه الرغبة الصادقة في حفظ كتاب الله من أن تغيره الألسن، أو يعتور قراءته الخطأ، وكان عمله تحت الرعاية المباشرة للدولة، وفي عهد خلافة عبدالملك ابن مروان، ذلك الخليفة الذي عني بترسيخ الثقافة العربية الإسلامية في أرجاء الدولة الإسلامية، وبأمر مباشر من الحجاج الوالي الذي يهابه القاصي والداني، وبالرغم من ذلك كله فإن هذه الحركة التكميلية لم يستتب لها الأمر بسهولة، فعلى الرغم من أن النقط دخل المصاحف في وقت مبكر، لكن ما يزال

---

(٢٣) أبو عمرو الداني: كتاب النقط، ص١٢٦-١٢٧.

(٢٤) حفني ناصف: تاريخ الأدب، ص٦٨.

(٢٥) د. غانم قدوري الحمد، رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٤٣.

بعض الأئمة يكرهون الزيادة في المصاحف العثمانية. فقد وردت كثير من الروايات عند الداني وغيره تشير إلى أن عبدالله بن عمر والحسن البصري وابن سيرين كانوا يكرهون نقط المصاحف[٢٦]. وبذلك يكون القرن الهجري الأول قد انقضى ونقط المصحف لا يزال محدود الاستعمال[٢٧].

ولعل السبب في ذلك يرجع إلى مفهوم الصحابة وعلماء الأمة من السلف الأول للحرف العربي فهم يعرفونه بدون نقط إعراب؛ ويرون أن أي أمر زائد على ماعهدوه في هذه الحروف، ليس منها، وقد كرهوا أن يضاف إلى حروف القرآن شيء خارج عنها، ليس بجزء منها خوفا أن يكون ذلك زيادة في القرآن مما ليس منه.

وقد سيطر على ساحة النقط المصحفي بعد ذلك اتجاهان:

أولهما: اتجاه يرى الاقتصار في النقط على ما يشكل من قراءة حروف الكلمة وعليه قول أبي بكر بن مجاهد «والشكل لما أشكل. وليس على كل حرف يقع الشكل. إنما يقع على ما إذا لم يشكل التبس. ولو شكل الحرف من أوله إلى آخره، أعني الكلمة، لأظلم، ولم تكن فائدة، إذ كان بعضه يؤدي عن بعض»[٢٨].

ثانيهما: تعميم النقط بحيث تستوفى جميع حروف الكلمة حقها من ضبط الحركات «فسبيل كل حرف أن يوفى حقه بالنقط مما يستحقه من الحركة، والسكون والشد والمد والهمز وغير ذلك، ولا يخص ببعض ذلك دون كله»[٢٩]. على أن طريقة النقط لم يكتب لها الانتشار في الأوساط العلمية والأدبية. إذ إن ما وصل من كتابات العصر الأموي خالية من الشكل تماما. وربما يعزى السبب في ذلك إلى قلة ما وصلنا من نقوش كتابية من جهة، وإلى أن الشكل كان منصبا بالدرجة الأولى على القرآن الكريم خشية اللحن[٣٠] فيه.

وعلى الرغم من الإجماع العام على أن أبا الأسود هو من وضع نقط

---

(٢٦) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص١٠-١١.

(٢٧) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥١٧.

(٢٨) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٢٣.

(٢٩) المرجع السابق، ص٥٦.

(٣٠) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٥٤.

الإعراب، ونقط به المصحف، إلا أن هناك رأيا آخر يرى أن هذا النقط قديم. إلا أن القائلين بوجود نقط الحركات في عهد الصحابة يعترفون بأنهم لم يجدوا وثائق تبين لهم شكل ذلك النقط، ويحاولون إكمال هذا النقص بالتخمين بشكل هذه الحركات، وذلك بأن تكون مشابهة لحروف المد الطويلة(٣١). وهذا الرأي لا يقوم إلا على التوقع بدون أدنى دليل، بل إن الثابت علميا خلو الكتابة العربية من رموز خاصة للعلامات القصيرة، حيث كانت الكتابة النبطية سواء القديمة منها أم المتأخرة، خالية من الشكل تماما، فمن البديهي أن القلم العربي الشمالي الذي اقتبس عن القلم النبطي كان هو الآخر خاليا من الشكل»(٣٢). والأمر كذلك في جميع أسرة اللغات السامية في أول أمرها.

وهكذا جاء عمل أبي الأسود الدؤلي مكملا لنقص في الكتابة العربية كانت تعانيه بسبب نقص أصلي في تكوين القلم الذي انحدرت منه وهو القلم النبطي. وقد جاء هذا التكميل متسقا مع شكل الحروف العربية، متوائما مع طبيعة النظام الكتابي نفسه، ذلك أنه كان نابعا منها ومن طبيعة تكوينها. فقد كان أمام أبي الأسود الدؤلي أساليب أخرى يمكن عن طريقها تكميل هذا النقص، إذ كان بإمكانه وضع رموز جديدة مستقلة لتمثيل الحركات القصيرة، وبذلك تضاف رموز أخرى إلى رموز أصوات الأبجدية القديمة، بحيث يكون هناك رمز مستقل للفتحة، وثان للضمة وثالث للكسرة وهكذا، وتكون هذه الرموز الجديدة من ضمن الأبجدية العربية، وتعامل في أساليب رسمها في النظام الكتابي مثلما يعامل أي رمز صوتي آخر كالباء والجيم والدال. إلا أن أبا الأسود أدرك أن مثل هذا الأسلوب خارج عن الأسلوب الذي تنتهجه الكتابة العربية، وأن مثل هذا العمل لو قام به فسيؤدي إلى تحطيم النظام الكتابي المعروف، الذي تمت به كتابة القرآن الكريم وأخذت به العربية في كتابتها. وكان بإمكان أبي الأسود الاستعانة بعلامات تتصل برموز الأصوات (الحروف) نفسها، أو عن طريق تغيير شكل الرمز على حسب تغيير الحركة. إلا أن هذا

(٣١) د. عبدالحي الفرماوي: قصة النقط والشكل، ص٥٥.

(٣٢) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص١٤٨.

الأسلوب كان سيؤدي إلى إيجاد صور جديدة وأبجدية جديدة للحروف العربية غير معروفة، تقطع صلتها بالحروف الأصلية. وهو أمر ليس واردا لدى أبي الأسود في مشروعه التطويري. ومن هنا لم يكن أمامه إلا البحث عن أسلوب يستطيع معه أن يطور الكتابة ويكمل النقص الذي يعتورها، دون أن يدمر النظام الكتابي القائم، أو يمس أشكال الحروف الأساسية أو يغير في هيأتها المعهودة. ولا شك أنه قد وضع نصب عينيه البحث عن أسلوب يتخطى فيه هذه الاحترازات. ومن هنا جاء حله لهذه المشكلة من طبيعة الحروف والنظام الكتابي نفسه، فاستعان بعلامات خارجية لتمثيل الحركات القصيرة، وأبقى بذلك للحروف صورتها الأصلية، وفي الوقت نفسه أشار إلى الحركات القصيرة، بحيث يستطيع القارئ ضبط قراءته حسب ما تقتضيه اللغة وما دونه الكاتب. وكانت هذه العلامات مجرد نقاط توضع فوق الحرف أو أمامه أو تحته. والنقطة هي أصغر جزء من تكوين الحرف. وبهذا استطاع أن يحقق «تمثيلا أدق للنطق مع المحافظة على الصور المعروفة لهجاء الكلمات»(٣٣). في حين أن غيرها من الطرق تحتم تحطيم الشكل المعهود لصور هجاء الكلمات، وهو ما لا يريده كتبة المصحف أو علماء العربية؛ لأنه يخالف التوجه العلمي الذي أخذوا به، والمتمثل في الالتزام بخصائص الكتابة العربية الأساس وعدم الخروج عن طبيعتها، ونسيجها العام. ويبدو أن تمثيل الحركات بالنقط قد عاش طويلا إذ على الرغم من إصلاح الخليل بن أحمد لهذا النظام، وإبداله أبعاض الحروف بالنقط، إلا أن نظام النقط نفسه بقي معمولا به في المصاحف إلى القرن الخامس الهجري. حيث نجد أن أبا عمرو الداني (٣٧١-٤٤٢هـ) يقيم كتابه المحكم في نقط المصاحف؛ لبيان أساليب النقط ومواضعه. ويبدو أن بقاء نظام نقط الإعراب إلى هذا القرن كان مقصورا على المصاحف في المغرب والأندلس، حيث إننا نجد مصاحف المشرق التي وصلتنا من مثل مصحف كتبه علي بن هلا ل ابن البواب (سنة ٣٩١هـ) قد جاء مضبوطا ضبطا كاملا بالشكل على طريقة الخليل بن أحمد.

(٣٣) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٤٦٦.

ومما يلفت النظر في هذا المقام أن بعض الباحثين من المستشرقين، وقلة من العرب يرى أن أبا الأسود استمد نظام تمثيل الحركات القصيرة من الكتابة السريانية، فقد أخذ بهذا جرجي زيدان حين قال[٣٤]: «والأرجح أنه اقتبس ذلك (يعني نظام تمثيل الحركات القصيرة) من الكلدان أو السريان جيرانه في العراق، وكان عندهم نقط كبيرة توضع فوق الحروف أو تحته لتعيين لفظه أو تعيين الكلمة الواقع هو فيها: اسم هي أو فعل أو حرف..». وتبعه حسن عون بقوله[٣٥] «ولدينا من الأدلة ما يبين بوضوح أن أبا الأسود استمد طريقة نقط الشكل من لدن النحاة السريانيين». ثم ردد بعدهم هذه المقولة الدكتور إبراهيم عبد العزيز برهام حين قال[٣٦] «نستطيع أن نجزم بأن (أبو الأسود) الدؤلي لم يبتكر نظام النقط الذي استخدم في ضبط كتاب الله الكريم، بل أفاد ممن سبقوه من السريان واليهود والأحباش، وطبق نظامهم على اللغة العربية، وكانت هذه المرحلة الأولى في الضبط». والغريب أن محقق كتاب (المحكم في نقط المصاحف) الدكتور عزة حسن قد سار على منوال هؤلاء الظانين، وأخذ بمقولة تأثر العرب في طريقة نقط المصاحف بالسريان[٣٧]، على الرغم من أنه يعرف حرص المسلمين على حفظ كتابهم المنزل، حتى عارضوا إدخال أي تغيير في الكتابة، وقالوا كما يرويه صاحب المحكم الذي حققه «جردوا القرآن ولا تخلطوا به ما ليس منه»[٣٨] فكيف يمكنهم إدخال ما عمله النصارى في كتابهم.

وقد قامت دعوى هؤلاء الباحثين على مقولتين[٣٩]:

الأولى: الجزم بأن أبا الأسود الدؤلي لم يبتكر نظام النقط الذي استخدم في ضبط كتاب الله الكريم، بل قد أفاد ممن سبقوه من السريان واليهود والأحباش،

---

(٣٤) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية ج١ ص٢٥٣.

(٣٥) د. حسن عون: اللغة والنحو ص٢٤٩-٢٥٠.

(٣٦) د. إبراهيم عبدالعزيز برهام: أولويات الدراسات اللسانية عند العرب «النقط»، بحوث كلية اللغة العربية، س٢، ع٢، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ص٣٤١.

(٣٧) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، مقدمة المحقق، ص٢٨.

(٣٨) المرجع السابق، ص١١.

(٣٩) د. إبراهيم عبدالعزيز برهام: أولويات الدراسات اللسانية عند العرب «النقط»، بحوث كلية اللغة العربية، س٢، ع٢، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ص٣٤١.

وطبق نظامهم على اللغة العربية، وكانت هذه المرحلة الأولى في الضبط.

الثانية: إن بيئة العراق كانت مغزوة باللغة السريانية وبالمعارف السريانية، وأنها تكاد أن تكون بيئة سريانية في أول اتصال العرب بها. وأن شخصية متعددة الجوانب مثل شخصية أبي الأسود لا بد أن تكون قد استفادت من هذه البيئة السريانية، وعرفت هذه اللغة، وأساليب معالجتها لمشاكلها الكتابية.

والحقيقة أن هاتين المقولتين لا تصمد للنقاش لأمور منها:

١ - أن مثل هذه الدعاوى قامت على احتمالات وتوقعات لا على حقائق ثابتة حيث جاء قول جرجي زيدان[٤٠] مصدرا بقول «والأرجح» وفي موضع آخر «فالظاهر». وإذا كان من جاء بعده جاؤوا بألفاظ توحي بالثقة إلا أنها في واقع الأمر لا تعدو الظنون، وإن عرضت معرض الحقائق. بل إن جرجي زيدان نفسه بالغ في ذلك بدون تثبت، حين نفى معرفة من وضع صور الحركات التي اجتزأها الخليل بن أحمد من الحروف العربية، ثم أجرى عليها أسلوب التخمين، والنسبة للسريان، حين قال «ولكن الغالب أنها وضعت في القرون الأولى للإسلام، كما وضعت نقط الإعجام اقتداء بالسريان».

٢ - أن بيئة العراق لم تكن بيئة نصرانية، وما ذكره المؤرخون عن حالة أهل الحيرة لا يعم العراق جميعه، إذ إن المصادر تؤكد أيضا أن غربي العراق وجنوبه كان يغلب عليها الطابع العربي وأنه كان منزلا للقبائل العربية[٤١]. بل إن حكام الحيرة كانوا عربا من اللخميين ويكتبون في دواوينهم بالعربية. وعند ما فتح خالد بن الوليد العراق وجد أهل الأنبار يكتبون بالعربية ويتعلمونها[٤٢]. وقد عاش أبو الأسود في البصرة التي أنشئت مدينة للجند والمقاتلة الذين خرجوا في الفتوح الإسلامية من الجزيرة، وكانت بيئتها إسلامية عربية خالصة في نشأتها، بعيدة عن الحيرة التي من المحتمل أن

(٤٠) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج١، ص٢٥٣.

(٤١) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥١١.

(٤٢) المرجع السابق، ص٢٦.

تكون فيها آثار من الثقافة السريانية[٤٣]. ولم يثبت أن أبا الأسود يعرف السريانية أو تعلم قراءتها، بل إن كل ما قيل حول هذه المعرفة محض خيال وتوقعات لا تقوم على دليل صحيح.

٣ ـ إن تاريخ وضع السريان لعلامات الحركات في لغتهم موضع جدل بل إن أكثر الباحثين يرى أن تمثيل الحركات بالنقط عند السريان لم يظهر حتى النصف الثاني من القرن الثامن (النصف الأول من القرن الهجري الثاني)[٤٤] وهذا التاريخ متأخر جدا عن فترة أبي الأسود الدؤلي، وتاريخ وضعه لنظام الحركات في الكتابة العربية، وهو ما ينفي مقولة التأثر، بل إن هناك اتجاها يرى أن السريان هم الذين استفادوا من طريقة أبي الأسود في نقط الإعراب. فمن الأمور المؤكدة أنه لم تكن بعد قد استنبطت طريقة للحركات في السريانية في حياة يعقوب الرهاوي الذي توفي في القرن الثامن الميلادي. وقد ذكر أن طريقة النقط الصغيرة لم تظهر لدى السريان إلا في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي[٤٥]، في حين أن أبا الأسود الدؤلي قد توفي في سنة ٦٩هجرية وهي تقابل سنة ٦٨٨ ميلادية.

٤ ـ إن النقط أصل عام للكتابة لا يختص به قوم عن قوم فهي المكون الأول للحروف، وقد عرف العرب من قديم عهدهم أن النقطة من سمات الكتابة، فليس استعمالها فيها بغريب عليهم. وقد ورد النقط في الكتابة باسم الرقش. قال ابن منظور[٤٦]: حية رقشاء: فيها نقط سواد وبياض. والرقش والترقيش الكتابة والتنقيط. قال الأصمعي رقيش تصغير رقش وهو تنقيط الخطوط والكتاب. وقال المرقش الأكبر وهو شاعر جاهلي:

الدار قفر والرسوم كما ❖ ❖ ❖ رقّش في ظهر الأديم قلم

وهذا يشير إلى معرفة العرب للنقط في الكتابة، وأنها ليست غريبة في الاستعمال لديهم، بل إنها من مقوماتها عندهم.

---

(٤٣) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥١٢.

(٤٤) المرجع السابق، ص٥١٢-٥١٣.

(٤٥) د. عبدالعزيز حميد صالح وزملاؤه: الخط العربي، ص١٠١.

(٤٦) ابن منظور: لسان العرب، مادة رقش، ج٣، ص١٧٠٣.

٥ ـ إن نقط الإعجام ـ كما بينا سابقا ـ كان أصيلا في الكتابة العربية، حيث جاءها من أصلها النبطي، وذلك عندما أخذت الحروف النبطية مع تعاقب القرون تفقد سمات التمايز بينها، بحيث اشترك أكثر من صوت في رمز واحد مما أدى إلى التفريق بين رموز الأصوات المختلفة بعلامات، لم تكن إلا النقط تحت الحروف أو فوقها.

٦ ـ إن العرب كانت حريصة على لغتها وعدم دخول العجمة إليها. فكيف يمكن للغويين الذين يتحاشون كل لفظ أعجمي في اللسان أن يقبلوا أسلوب الأعاجم في تدوين كتاب الله ذي اللسان العربي. وهل يقبل أبو الأسود بالذات وهو واضع علم النحو العربي ـ في المشهور من الأقوال ـ الحريص على ضبط اللسان العربي، أن يدخل علامات الأعاجم على كتابة يريد بها الإفصاح عن كتاب العربية المنزل من عند الله.

٧ ـ وأخيرا فإن علماء العربية وأصحاب القراءات كرهوا النقط، فابن عمر، وابن سيرين، ومالك وغيرهم كثير، كانوا يكرهون نقط المصاحف(٤٧) ورغم هذه الكراهية واحتجاج غيرهم على الأخذ بهذه الطريقة في المصحف، فإنهم لم يضمنوا اعتراضهم القول بعجمتها، أو مخالفتها اللسان العربي ولو كانت منقولة أو مستوحاة من مصدر أجنبي لكان ذلك سندا قويا للذين كرهوا نقط المصاحف، ولكن لم تذكر الروايات أن أحدا منهم احتج بذلك(٤٨). ومن هذا كله يتبين عروبة اختراع نقط الإعراب على يد أبي الأسود، وهو اختراع أصيل جاء من وحي الكتابة العربية نفسها، ويتلاءم مع منهجها وأسلوبها في تمثيل الكلمات.

الزيادات التي طرأت على نظام النقط الإعرابي

فتح أبو الأسود الدؤلي باختراعه نظام النقط الإعرابي الباب على مصراعيه للمطورين من علماء العربية. فعمم تلميذاه نصر بن عاصم ويحيى بين يعمر نظام النقط الإعرابي على جميع حروف الكلمة، وزاد هؤلاء ومن جاء

(٤٧) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص١٠-١١.

(٤٨) د. غانم قدوري الحمد، رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥١٤.

بعدهم من تلاميذهم نقطا ورموزا أخرى للدلالة على حالات صوتية أخرى. ولما جاء الخليل بعد ذلك، أبدل بهذه النقاط حركاته الجديدة. ولهذا فإن أي إضافات على نظام النقط ينحصر في الفترة ما بين تكميل أبي الأسود وبين إصلاح الخليل بن أحمد، ففي هذه الفترة ازدهر نظام النقط وعم جميع الحالات النطقية للحركات العربية. وهو وإن بقي كما ذكرنا فيما سبق إلى القرن الخامس في المغرب والأندلس، إلا أننا نعتقد أنه لم يصبه أي تطوير بعد إصلاح الخليل، بل بقي محافظا على مكتسباته السابقة فحسب، حتى انتهى في آخر الأمر، وحل محله نظام الحركات الذي قام بتطويره الخليل بن أحمد.

من الثابت أن أبا الأسود لم يخترع إلا الحركات والتنوين(٤٩)، لهذا فإن ما جاء من نقط غيرها، فهي من وضع تلاميذه، وبالذات نصر بن عاصم ويحيى ابن يعمر. وأشهر مدرستين في النقط يوردهما الداني هما مدرسة المدينة ومدرسة العراق، أما أهل المغرب والأندلس فهم يتبعون أهل المدينة في أغلب الأحيان ولم يخالفوهم في شيء جرى استعمالهم عليه من ذلك(٥٠).

لعل أبرز سمة للنقط الإعرابي أنه كان بمداد مخالف لمداد الحروف، وحيث كان مداد الكتابة ذا لون أسود، كان مداد النقط هو الحمرة، واختلفت مدرستا النقط بعد ذلك في بقية الحركات «والذي يستعمله نقاط أهل المدينة في قديم الدهر وحديثه من الألوان، في نقط مصاحفهم، الحمرة والصفرة لا غير. أما الحمرة فللحركات والسكون والتشديد والتخفيف. أما الصفرة فللهمزات خاصة(٥١). وتبعهم في ذلك أهل المغرب والأندلس. وعلى ما استعمله أهل المدينة من هذين اللونين عامة نقاط أهل بلدنا قديما وحديثا» كما يقول الداني(٥٢). فأما نقاط أهل العراق فيستعملون للحركات وغيرها وللهمزات الحمرة وحدها. وبذلك تعرف مصاحفهم، وتميز من غيرها(٥٣).

---

(٤٩) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٦.

(٥٠) المرجع السابق، ص٨.

(٥١) المرجع السابق، ص١٩.

(٥٢) المرجع السابق، ص٣٠.

(٥٣) المرجع السابق، ص٢٠.

وقد جاءت الزيادات التي أصابت نقط الإعراب على النحو الآتي:

١ ـ الهمزة: لعل أول ما أضافه أهل النقط على نقط أبي الأسود وضع نقطة في المكان الذي يظهر فيها صوت الهمزة من الكلمة. فحين وجدا أن مواضع الهمزة ملبسة في الكتابة؛ لأنها تكتب في الرسم المصحفي حروف علة فاحتاج إلى ما يميز بين ما ينطق همزة وما ينطق حركة طويلة، فوضع نقطة مكان الهمز من الحرف بحيث يهمز القارئ عند هذه العلامة، وقد تم وضع هذه العلامة قبل نهاية القرن الأول الهجري، حيث ذكر الداني(٥٤) «أنه رأى مصحفا جامعا كتب سنة عشر ومائة وفيه نقط الهمزات بالحمرة» وهذا يرجح أن من قام بنقطها هما تلميذا أبي الأسود نصر ابن عاصم ويحيى بن يعمر. وقد اختلف أهل الأمصار في لون نقط الهمزة حيث نقطها أهل المدينة بالصفرة وتبعهم أهل المغرب، فأما نقاط أهل العراق فنقطوها بالحمرة(٥٥).

٢ ـ السكون: استعمل أهل المدينة للسكون «دارة صغيرة فوق الحرف وكذلك يجعلون هذه الدارة على الحرف الخفيف المختلف فيه بالتشديد والتخفيف»(٥٦). أما أهل الأندلس فيجعلون للسكون أبدا جرة بالحمراء فوق الحرف، سواء أكان الحرف المسكن همزة أم غيرها من الحروف(٥٧).

٣ ـ الشدة: استعمل أهل المدينة علامة للشدة، وهي دال فوق الحرف إذا كان مفتوحا وتحته إذا كان مكسورا وأمامه إذا كان مضموما(٥٨). ويورد الأستاذ حفني ناصف(٥٩) أسلوب أهل المدينة في التشديد بصورة تخالف قليلا ما ورد عند الداني حين قال: واخترع أهل المدينة للحرف المشدد علامة على شكل قوس طرفاه للأعلى (◡) يوضع فوق الحرف المفتوح، وتحت المكسور،

(٥٤) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٨٧.
(٥٥) المرجع السابق، ص٢٠.
(٥٦) المرجع السابق، ص٥١.
(٥٧) أبو عمرو الداني: كتاب النقط، ص١٢٩.
(٥٨) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٥٠، وانظر كتاب النقط ص١٣٠.
(٥٩) تاريخ الأدب: حفني ناصف، ص٦٨.

وعلى شمال المضموم، وكانوا يضعون نقطة الفتحة في داخل القوس، ونقطة الكسرة تحت حدبيه، ونقطة الضمة على شماله هكذا (ـٌ ـِ ـُ). ثم استغنوا عن النقطة، وقلبوا القوس مع الكسرة والضمة، فصار الحرف المشدد المفتوح هكذا (ـ) والمكسور هكذا (ـ) والمضموم هكذا (ـ). والداني في موضع ذكره لعلامة الشدة لدى أهل المدينة(٦٠) يجعلها مقابلا لعلامة الخليل بن أحمد وأصحابه، أي أن لهم استعمالا يخالف ما عليه الخليل وسائر أهل المشرق، حيث يقول «وصورة التشديد.. شين.. وهذا مذهب الخليل وسيبويه وعامة أصحابه» ثم يذكر الوجه الآخر وهو «أن تجعل علامة التشديد دالا»، ثم يعقب عليه بأن هذا الوجه هو ما عليه نقاط أهل المدينة. وأحسب أن ما عمله أهل المدينة كان قبل اختراع الخليل لعلاماته، فقد كانت علامة الشدة عند أهل المدينة ملازمة لنقط الإعراب في الظهور، لا مقابلة لحركات الخليل، وليس أدل على ذلك من أخذها مع نظام النقط.

٤ - جعل أهل الأندلس على حروف المد واللين (الألف والياء والواو) وكذلك الهمزات مطة بالحمرة دلالة على زيادة تمكينهن(٦١). وعامة نقاط أهل العراق لا يجعلون في المصاحف علامة للسكون ولا للتشديد ولا للمد، بل يعرون الحرف من ذلك كله. والفرق عندهم بين المشدد والمخفف جعل نقطة على الحرف المشدد وإعراء الحرف المخفف منه فقط(٦٢).

٥ - وضع أهل المدينة علامة لهمزة الوصل يسميها أهل النقط صلة(٦٣)؛ لأن الكلام الذي قبل الألف يوصل بالذي بعده، فيتصلان. وتذهب الهمزة بذلك من اللفظ(٦٤). وصورة هذه الصلة لدى أهل الأندلس جرة لطيفة(٦٥)،

(٦٠) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٥٠ .
(٦١) المرجع السابق، ص٥٤، و كتاب النقط، ص١٣٠.
(٦٢) أبو عمرو الداني: المرجع السابق، ص٥٦.
(٦٣) المرجع السابق، ص٨٥.
(٦٤) المرجع السابق، ص٨٥.
(٦٥) المرجع السابق، ص٨٤.

كالجرة التي هي علامة السكون[٦٦] وهي بالحمرة. وتوضع على الألف إذا كانت مفتوحة وتحتها إذا كانت مكسورة وفي وسطها إذا كانت مضمومة[٦٧]. أما أهل المشرق فيخالفون أهل المغرب في ذلك فيجعلون صلة ألف الوصل على رأس الألف دائما[٦٨] وصورتها على خلاف صورتها لدى أهل المغرب «إذ يجعلونها دالا مقلوبة كالتي يحلق بها على الكلام الزائد في الكتب دلالة على سقوطه وزيادته»[٦٩].

٦ ـ علامة الحروف الزائدة في الخط: وضع أهل المدينة دارة صغرى بالحمراء على الحروف الزوائد في الخط المعدومة في اللفظ وعلى الحروف المخففة «من مثل مائة ومائتين»[٧٠] وقد تبعهم في ذلك أهل الأندلس.

---

(٦٦) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٨٦.

(٦٧) المرجع السابق، ص٨٤.

(٦٨) المرجع السابق، ص٨٦.

(٦٩) المرجع السابق، ص٨٦.

(٧٠) المرجع السابق، ص١٩٣.

(٢)

إصلاح الخليل لعلامات الحركات

عالج أبو الأسود الدؤلي (سنة ٦٧هـ) مشكلة رموز الحركات الإعرابية، فأشار إلى الرموز بنقط توضع فوق الحرف أو بجانبه أو تحته. ثم جاء تلميذاه يحيى بن يعمر ونصر بن عاصم (حوالي سنة ٩٠هـ) موسعين نظام النقط الإعرابي ليشمل بنية الكلمة بكاملها، حيث نقطا جميع حروف الكلمة بمثل ما نقط به أبو الأسود حركات الإعراب وبالمداد الأحمر نفسه. ثم قاما بإحياء نظام الإعجام للتفريق بين الرموز الكتابية المتشابهة بوضع نقاط أيضا تحت الحروف أو فوقها بمداد الكتابة نفسه. ثم جاء بعدهم من أضاف إلى نقاط الحركات ما رآه لازما لضبط القراءة القرآنية. واستعانوا في ذلك للتفريق بين هذه المجاميع الكثيرة من النقاط بالألوان، فأصبحت الصفحة الواحدة تضم خمسة ألوان عند أهل الأندلس، يعاني كاتبها مشقة كبيرة في رسمها في أماكنها المحددة، حسب ما يمليه نظام نقطها. فكان الكاتب منهم يكتب النص القرآني بالمداد الأسود، ويعجم حروفه بالمداد نفسه، ثم بالمداد الأحمر يوقع نقط الحركات. وقد يوكلها لغيره من العارفين بأصول النقط. ثم تنقط أماكن الهمزات بالمداد الأصفر. وألفات الوصل بالمداد الأخضر. وقد ينقطها باللازورد(٧١). وكل ذلك له أصول دقيقة تجب مراعاتها. وفيه معاناة للكاتب والناقط على حد سواء. وقد أصبحت بذلك الصفحة المنقوطة رقعة فسيفساء بسبب تعدد ألوانها وأشكالها. وتصبح القراءة بعد ذلك في صفحة مثل هذه الصفحة المنقوطة أشبه بحل الألغاز، إلا على المختصين بأمور النقط، أو كما قال ابن مجاهد(٧٢) «ولا يقدر أحد على القراءة في مصحف منقوط إذا لم يكن عنده علم بالنقط، بل لا ينتفع به إن لم يعلمه».

---

(٧١) د. عبدالحي الفرماوي: قصة النقط والشكل، ص٨٣.

(٧٢) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٢٤.

وأصبح على القارئ في مثل هذه الصفحات المنقوطة، أن يعرف أصول النقط، كما يعرف دلالات الألوان التي وضعت للتمييز بين هذا الكم الهائل من النقاط المتشابهة، ذات الدلالات المختلفة. وكان ما آل إليه النقط من ترهل لكثرته وتباين دلالاته، سببا في فقد فاعليته وجدواه في ضبط الكتابة، وتسهيل القراءة.

وقد كان هذا التنوع في الألوان ودلالاته يرافقه أيضا عدد كبير من العلامات والإشارات، كالدوائر والأقواس والجرات. وقد ظل هذا الوضع من اللبس وعدم الاستقرار إلى أن جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٠هـ) فاستطاع أن يجد الحل المناسب لهذه المشكلة الكتابية التي كانت تقف حجرة عثرة في وجه الكتاب والقراء والعلماء. وكان الخليل ذا عقل مفكر ناقد، لا يكف عن البحث والاستقصاء والاكتشاف، فدرس مشكلة الكتابة حتى استطاع تحديد أماكن الخلل فيها والبحث عن علاج شاف لها. ويمكن حصر هذه المشكلة التي تعقبها الخليل في أمور:

١ ـ تشابه نقط الإعجام والنقط الممثلة لحركات حروف الكلمة، مما أدى إلى اضطراب لدى القارئ يجعله يكد ذهنه منشغلا في التفريق بين النوعين، وقد يخطئ في ذلك، في حين أن هدف القارئ ليس القراءة وفك رموزها، بل معرفة ما وراء القراءة. وما رسم الحروف والكلمات في الجمل إلا رموز لمعان يطلبها القارئ.

٢ ـ إن التفريق بين نوعي النقط كان بالألوان، وهذا التفريق لم يؤد الغرض منه فقد كان الخلط واردا بالرغم من هذا الحرص في التباين اللوني، خاصة وأن مواقع نوعي النقط من الحروف متشابهة.

٣ ـ يشكل النقط بالألوان عبئا كبيرا على الكاتب، فهو يكتب الحروف بالمداد الأسود، فإذا انتهى مما كتب، فقد يعيد المراجعة ليقوم بنقط ما كتب نقط إعجام، وقد يكلف غيره بذلك، ثم يعود هو أو غيره أيضا، مرة ثالثة لينقط بالحمرة نقطا يدل على الحركات من فتح وضم وكسر، ثم مرة رابعة ليضع الهمزات بالصفرة...!

وهذه المرات الأربع هي أوسط أمور الكتابة ونقطها، وهو ما عليه أهل المدينة، أما أهل الأندلس، وبعض أصحاب المصاحف الخاصة، فإنهم يستعملون أربعة ألوان، مما يزيد العبء على الكاتب ويشق عليه، بزيادة عدد مرات المراجعة، فضلا عما يعتور هذا الأسلوب في الكتابة من السهو لتشابه النقط وكثرتها.

ومن هنا أخذ الخليل بن أحمد في مراجعة نظام الكتابة العربية بصورة شاملة، فرأى أن نقط الإعجام قد استقر أمره، فأصاب منه كل حرف ما يميزه، وخالف فيه غيره من الحروف. كما يبدو أنه رأى أن نقط الإعجام قديم في الحرف العربي وأن ما عمله المصلحون قبله، ما هو إلا تجديد العهد به، وإعادة نشره بين الناس. لهذا فقد ترك نقط الإعجام على ما هو عليه إذ رآه قد أدى الغرض منه، ولا يحتاج إلى المزيد. فصرف همته إلى نقط الحركات.

ومما لا شك فيه أن الخليل بن أحمد قد وضع نصب عينيه عندما بدأ حركته الإصلاحية هذه مبدأ مهما التزم به، ذلك أنه أوجب على نفسه، أن يكون مصدر أي إصلاح أو تطوير في الكتابة نابعا منها، مأخوذا من داخلها، غير غريب عنها؛ إيمانا منه بقدرة الحرف العربي على العطاء ومسايرة احتياجات لغة الأمة. ثم إن الإصلاح بهذه الصورة سيكون موائما لطبيعة الحروف، ومتسقا مع النظام الكتابي العربي بوجه عام؛ لهذا فإنه عندما وضع نظامه للحركات، أخذه من الحروف العربية نفسها. بعد أن أعمل عقله فيها، فاستطاع أن يدرك العلاقة الوثيقة بين الضمة والواو، والعلاقة بين الفتحة والألف، ثم بين الكسرة والياء، فقد رأى أن هذه الحروف الثلاثة تكون مدودا، أو كما يسميها علماء اللغة المحدثون حركات طويلة، وأن الضمة والفتحة والكسرة ما هي إلا جزء من تلك الحركات الطويلة، أو بعبارة أخرى حركات قصيرة، فما دامت الحركات الطويلة يعبر عنها بحروف مستعارة من الحروف الصامتة في الأبجدية في الكلمة نفسها، فإن من حق الحركة القصيرة أن يعبر عنها بحرف من جنس الحركة الطويلة، ولكن بصورة أصغر، ويكون موقعه فوق الحرف الصامت، أو تحته.

ونلحظ أن ما قام به لم يكن مقطوعا عن إصلاحات سلفه، إذ نراه قد

وضع علامة الفتحة وعلامة الضمة، فوق الحرف، وعلامة الكسرة تحت الحرف، وهذه المواقع هي المواقع نفسها، التي حددها أبو الأسود الدؤلي في إصلاحه الأول. كذلك فهو متأثر في هذه الخطوة أيضا بما فعله أبو الأسود الذي بنى نظام النقط على حركات الفم حيث إن الفتحة من فتح الشفتين، والضمة من ضمهما والكسرة من كسرهما.

واستطاع الخليل بعد ذلك أن يصل إلى نظام متكامل لإصلاح نظام الحركات في الكتابة، تظهر سماته فيما يأتي:

أولا: ألغى النقط الدالة على الحركات ذات الشكل الواحد، وهي التي وضعها أبو الأسود الدؤلي علامات إعراب، وعممها تلميذاه (نصر بن عاصم، ويحيى بن يعمر) على جميع حروف الكلمة، فخصص كل حركة بعلامة تتميز بها. ولم يذهب بعيدا في إصلاحه هذا، حيث اقتبس أشكال الحركات الجديدة من حروف العلة الثلاثة في العربية وهي الألف والواو والياء، مستوحيا من رموز الحركات الطويلة رموزا للحركات القصيرة التي هي من جنسها، وترسم هذه الرموز صغيرة فوق حرف الكلمة أو تحته، «فالضمة واو صغيرة الصورة في أعلى الحرف؛ لئلا تلتبس بالواو المكتوبة، والكسرة ياء تحت الحرف، والفتحة ألف مبطوحة فوق الحرف»(٧٣). وهو بذلك قد احتفظ بمواقع الحركات، ودلالتها التي أقرها أبو الأسود الدؤلي في إصلاحه الأول، حتى قال الداني(٧٤) «والشكل والنقط شيء واحد، غير أن فهم القارئ يسرع إلى الشكل أقرب مما يسرع إلى النقط».

وهذا الأسلوب في الإصلاح من قبل الخليل ينبئ عن إدراكه العلاقة بين الحركة القصيرة والحركة الطويلة، وأن هناك تشابها كبيرا بينها أدى به إلى أن يقتبس صورة الحركات الطويلة ليرمز بها للحركات القصيرة، وإن كان جعل الأخيرة مستقلة عن خط السطر الأساس، حتى لا تشتبه بالطويلة منها. وقد

---

(٧٣) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٧.

(٧٤) المرجع السابق، ص٢٣.

أشار ابن جني إلى هذه العلاقة، فقال(٧٥) «إن الحركات أبعاض حروف المد واللين، وهي الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة والكسرة والضمة، فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو». ويعلق الدكتور رمضان عبدالتواب على هذا الفهم المتقدم للفرق بين الحركات فيقول(٧٦): «ومنه نفهم أنه أحس كما يحس علماء الأصوات من المحدثين أن الفرق بين الحركات وحروف المد ليس إلا فرقا في الكمية والزمن الذي يستغرقه نطق كل واحد منهما، فإنك تقول «ضرب»، ثم تطيل الزمن الذي تستغرقه في نطق الفتحة بعد الضاد، فتصير الكلمة «ضارب». ومثل ذلك في «ضرب» المبني للمجهول و«مضروب» و«مساكن» و«مساكين».

ثانيا: رأى الخليل بن أحمد أن هناك قصورا أيضا في نظام الحركات، حتى بعد التعديل، إذ إن تصوير نطق الألفاظ العربية كتابيا يلزمه وضع علامات جديدة؛ ليمكن تصوير النطق السليم للفظ العربي بعد أن تفشت العجمة في أصقاع المجتمع الإسلامي، ودخل أناس في الإسلام لا يعرفون العربية سليقة، بل يحتاج الأمر معهم إلى إرشادهم لكل صغيرة وكبيرة في نطق الألفاظ العربية. فوضع علامات جديدة تصور نطق العربي للغته بدقة؛ ليقتدي به الآخرون من المسلمين.

فأخذ في استقصاء النطق العربي مستنيرا في الدرجة الأولى بقراءة القرآن، ثم بحاسته الموسيقية المرهفة، التي تدرك أي تغير في النطق مهما كان يسيرا، ويحوط ذلك كله علم بلغة العرب ونحوها، فوجد جوانب من النظام الصوتي يلزم وضع علامات لها. وقام بمجموعة من الإصلاحات الكتابية في رموز الكتابة وحالات النطق، تتمثل في الآتي:

أ - رمز الهمزة: كان رمز الهمزة في العربية، ومن قبلها في الكتابة النبطية الرمز الذي في أول الأبجدية (ا) لكن بسبب حاجة الكتابة إلى تمثيل حركة المد الطويلة، فإنها قد استعارت هذا الرمز ليمثلها، وبذلك اشترك صوتان في رمز

---

(٧٥) ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج١، ص١٧.

(٧٦) د. رمضان عبدالتواب: الخط العربي وأثره في نظرة اللغويين القدامى إلى أصوات العلة، مجلة المجلة، ع١٣٩، ص٦٠.

كتابي واحد، مع أن صوت الهمزة غير صوت الألف، فهما مختلفان في النطق، كما أن لكل منهما دورا مختلفا في بنية الكلمة في اللغة العربية. ولكن كانا يكتبان على صورة واحدة هي صورة الألف المجردة (ا). إلى أن أحس الناس بضرورة التفريق بين الهمزة والألف، خاصة بعد الإصلاح الثاني الذي أحييت فيه نقط الإعجام للتفريق بين الحروف المتشابهة، فوضعوا للهمزة نقطة مثل نقط الإعجام إلا إنها باللون الأصفر.

وعندا أراد الخليل بن أحمد أن ينهي حالة التشابه بين علامات الإعجام وعلامات الحركات، رأى أن النقطة الصفراء للهمزة لا تلائم توجهه الجديد في إصلاح الحرف العربي؛ لهذا رأى أن تقصر الألف (ا) على الفتحة الطويلة، أي المد بالألف، ووضع علامة جديدة للهمزة.

وطبقا لمنهج الخليل في تطوير الكتابة العربية من داخلها، وعدم إقحام شكل غريب عليها، اقتطع رمزا جديدا من رأس العين لقرب الهمزة من العين في المخرج[٧٧]. ويوضع هذا الرمز في المكان الذي يهمز فيه أثناء القراءة، وهو المكان الذي كان يوضع عليه نقطة بالصفرة. وهذا الوضع هو ما وصلتنا به علامة الهمزة، التي وضعها الخليل. لكن ابن درستويه يذكر[٧٨] أن الخليل زاد صورة الهمزة لكن الناس لم تأخذ بها، بل جعلوها شكلا لها. وهذا يعني أن الخليل أراد أن يرمز بهذه العلامة المجتزأة من حرف العين إلى صوت الهمزة المحققة بصفة عامة، سواء أكانت في أول الكلمة أم في وسطها أم في نهايتها. بحيث يحل هذا الرمز محل أشكال الهمزة المختلفة (أ، ؤ، ئ) وأن يصبح رمزا مستقلا لصوت الهمزة، لا يشاركه رمز آخر. لكن كما يقول ابن درستويه لم يوافق الناس على ذلك. ويبدو أن رفض علماء العربية وكتابها لمثل هذا الرمز المخترع، مرده أن هذا مما لا يوافق سنن التطور في الكتابة العربية؛ لأن الأخذ به يؤدي إلى مخالفة رسم القرآن مخالفة كاملة، ومن ثم سوف يغير من بناء الكتابة المعهودة، وتتغير على إثره صور الكلمات المهموزة في اللغة العربية.

(٧٧) حفني ناصف: تاريخ الأدب، ص٧٦، ١٦.

(٧٨) ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص١٠٦.

وقد بقي الباحثون في قضايا الرسم من علماء العربية لا يرون للهمزة صورة خاصة بها، أي أنهم لم يأخذوا برمز الهمزة الذي وضعه الخليل مطلقا، فهم يذكرون المهموز، ويشيرون له في أقسامهم، ولكنهم لا يشيرون إلى رمز الهمزة، وإذا ذكروا أن لها صورة فإنهم يعنون بذلك الألف أو الواو أو الياء، أي ما تؤول إليه عند التخفيف.

وعندما يشيرون إلى طريقة كتابة الكلمات المهموزة، فإنهم يبينون ذلك من غير النظر إلى رمز الهمزة، فالزجاجي مثلا يذكر أن الفعل المكسور ما قبل آخره يكتب بالياء مهموزا كان أم غير مهموز(٧٩) ثم يمثل للمهموز بكلمات من مثل (يقرئ) ويقرنه بالتمثيل بغير المهموز ويمثل له بـ(يمشي ويرمي). وهذا التمثيل يشير إلى كتابة الياء فحسب، يتساوى في ذلك المهموز وغير المهموز. وأما رمز الهمزة في ذلك فلا ذكر له. ولا فرق لديه بين المهموز والمنقوص إلا في حالة الجزم، إذ إن غير المهموز (وهو المنقوص) يحذف آخره للجزم والمهموز ليس كذلك. كما يذكر علماء الرسم دائما الهمزة المتوسطة أو المتطرفة الواقعة في اصطلاحنا الحديث على السطر بقولهم أنها تحذف(٨٠) أو أنه لا صورة لها(٨١).

ب ـ عمل الخليل على ضبط أدق للهمزة في أول الكلمة، ففرق بين همزة القطع، التي يلفظ بها في أول الكلام وفي درجه، وبين الهمزة التي لا يلفظ بها إلا عند ابتداء الكلام، وتسقط في الدرج فوضع لهمزة الوصل رأس صاد، اختصارا لكلمة (صلة) يوضع فوق الألف (ا). بعدما كان يوضع لها عند أهل المشرق دال مقلوبة كالتي يحلق بها على الكلام الزائد في الكتب، دلالة على سقوطه وزيادته، في حين أن أهل الأندلس يضعون جرة لطيفة بالحمرة(٨٢).

ج ـ التشديد: وهو إدغام حرفين بعضهما ببعض. وقد جعل علامته الشين؛ لأنه أول كلمة شديد. ولكن أهل المدينة كان لهم اصطلاح آخر للتشديد يتمثل

(٧٩) الزجاجي: كتاب الخط، ص٢٧.

(٨٠) ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص٢١٢، ٢١٤.

(٨١) الزجاجي: كتاب الخط، ص٤٠.

(٨٢) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٨٤، ٨٦.

بالدال وهو مأخوذ من آخر كلمة شديد. وقد أخذه منهم أهل الأندلس[٨٣]. وأحسب أن أهل المدينة تركوا ما اصطلحوا عليه، وأخذوا بما أخذ به أمثالهم من أهل المشرق، وإن بقي اصطلاحهم معمولا به عند أهل الأندلس.

د ـ السكون: وهو إشارة إلى خلو الحرف من الحركة، ولذا سموه خفيفا. وبسبب هذه التسمية جعل الخليل علامته خاء إشارة (خف). أو لكلمة (خفيف)[٨٤]. وكان أهل المدينة يضعون فوق الحرف المخفف والساكن دارة حمرة.

ويبدو أن كلا الاصطلاحين وصلا إلينا، ولعل ذلك بسبب ما أصاب علامة الخليل من تحوير حيث يقول الداني عن هذه العلامة «وأهل العربية من سيبويه وعامة أصحابه يجعلون علامته خاء، يريدون بذلك أول كلمة خفيف. وذلك أراد نقاط أهل بلدنا، إلا أنهم اختصروها بأن حذفوا رأسها، وأبقوا مطتها. فصارت جرة كألف مبطوحة لكثرة استعمال هذا الضرب وتكرره»[٨٥]. ولعل هذا التحوير جعلها مشابهة للفتحة، مما أدى بمن جاء بعد الخليل إلى الأخذ بعلامة أهل المدينة وهي الدائرة. وإن بقي اصطلاح الخليل معمولا به، لكن بصورته الأصلية وهو رأس حرف الخاء غير المنقوط.

هـ ـ المد الزائد: وهو المد الزائد عن المد الأصلي. وقد وضع الخليل له ميما صغيرة مع جزء من الدال (مد)، وهي «توضع على كل حرف يزيد عن المد الطبيعي مثل (الـم) في القرآن الكريم. وخصصها المتأخرون ـ بعد حذف ميمها ـ بالألف المهموزة التي بعدها ألف محذوفة خطا موجودة لفظا»[٨٦] من مثل (الآن، قرآن، جزآن).

وقد حدث تطور فني يسير في أشكال هذه الرموز الصوتية، بعد الخليل، حيث حذف جزء من رأس الياء، التي هي في الأصل علامة الكسرة فصارت مع توالي الزمن مثل الفتحة، ولكنها بقيت في موضعها الأصلي تحت الحرف.

(٨٣) المرجع السابق، ص٥٠ .

(٨٤) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٥١.

(٨٥) المرجع السابق، ص٥٢.

(٨٦) حفني ناصف: تاريخ الأدب، ص٧٦و ٧٧ .

وحذف رأس الميم من علامة المد فصارت (~) إلى غير ذلك من التحسينات المحدودة التي تطورت فنيا عند الخطاطين خاصة في العصر العثماني.

وبهذه العلامات المميزة استطاع الخليل بن أحمد تخصيص كل حركة بعلامة تختص بها لا كما في حالة النقط، حين تشترك كل الحركات بشكل واحد، وإن اختلفت المواقع. واستطاع الكاتب أن يجمع في كتابته بين الحروف وإعجامها، وجميع رموز الحركات بلون واحد «واستعمل الخليل هذه الطريقة في كتب اللغة والأدب دون القرآن حرصا منه على كرامة أبي الأسود وأتباعه واتقاء التهمة بالبدعة في الرسم»(٨٧).

وهكذا دخل أسلوب الخليل في رسم حركات الكتابة العربية، وخاصة كتب النحو واللغة، بحيث استطاع العلماء تقييد النطق حسب ما يرويه الرواة، وما حفظوه من النصوص. وكانت الكتابة في سابق عهدها لا تساعد على نقل النصوص كما رويت.

والمرجح أن تكون ظاهرة الشكل والنقط قد اكتملت في أوائل القرن الثاني، إذ يذكر مورتز أن النقط التي كانت ترسم بالحمرة والصفرة أو الخضرة للدلالة على الحركات الإعرابية، قد استعيض عنها في أوائل القرن الثاني بالشكل بطريق الشرط العلوية والسفلية على ما نعرف الآن(٨٨). وقد بقي نقط الإعجام يسير جنبا إلى جنب مع إصلاح الخليل لشكل أبي الأسود، فظهرا معا على أقدم المخطوطات العربية التي وصلتنا من القرن الثالث، واستمرا في هذا المجال، بينما تأخر ظهورهما على الوثائق والمراسلات الرسمية والخاصة، التي استعمل فيها بشيء من الاحتراز والإقلال نقط المتشابه من الحروف(٨٩) نقط إعجام.

ونظرا لما قدمه تطوير الخليل من تسهيل على الكاتب والقارئ، فقد دخل

---

(٨٧) حفني ناصف: تاريخ الأدب، ص٧٧ .

(٨٨) د. إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية...، ص٢٧٤ .

(٨٩) د. إبراهيم شبوح: خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثرها بحركات إصلاح الكتابة، ص٢٦ .

في كتابة القرآن وإن كان ذلك متأخراً، إذ ظل الناس يستعملون النقط المدور في ضبط المصاحف قرونا بعد الخليل. بل وشدد علماء الرسم على عدم الأخذ بشكل الخليل، فقال أبو عمرو الداني «وترك استعمال شكل الشعر، وهو الشكل الذي في الكتب الذي اخترعه الخليل، في المصاحف الجامعة من الأمهات وغيرها أولى وأحق، اقتداء بمن ابتدأ النقط من التابعين، واتباعا للأئمة السالفين»(٩٠). ويبدو أن الشكل الذي وضعه الخليل بدأ يستعمل في المصاحف في أواخر القرن الثالث وأوائل الرابع، خاصة في بيئة العراق التي كانت مركز الحركة العلمية واللغوية. وكانت نزاعة إلى الاستفادة من جهود العلماء، ولكن بلاد المغرب والأندلس ظلت متمسكة بالطريقة القديمة(٩١).

ويظهر أن اصطلاحات الخليل لم تدخل على الكتابة القرآنية دفعة واحدة وخاصة في الأندلس، فرمز الهمزة قد استعمل في المصاحف الشرقية في القرن الرابع، حيث ظهرت في مصحف ابن البواب الذي كتبه سنة ٣٩١هـ على شكل رأس عين، إلا أن أهل المغرب كانوا يأبون الزوال عن استعمال الطريقة القديمة في نقط الهمزة، وجعلها نقطة بالصفرة. وقد ظل هذا أجيالا بعد ذلك، حيث ذكر هذا الأسلوب من النقط ابن وثيق المتوفى سنة ٦٥٤هـ وجعل نقطة الصفرة علامة الهمزة، وكذلك فعل الخراز المتوفي ٧١٨هـ في أرجوزته(٩٢).

---

(٩٠) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٢٢.

(٩١) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٢١.

(٩٢) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٨٥.

(٣)
الرسم الإملائي

أتى على الكتابة العربية حين من الدهر كانت تكتب بالصورة التي نجدها في الرسم العثماني، تشهد لذلك النقوش التي ترجع إلى القرن الهجري الأول، ولكن اتساع استخدام الكتابة العربية في القرون الهجرية الأولى قد أظهر الحاجة بوضوح إلى قواعد للكتابة، أكثر تحديدا وضبطا. ونتيجة للحركة العلمية واللغوية، فقد زادت العناية بضبط الكتابة واطراد قواعدها باعتمادها على أصول ثابتة، تراعي فيها مطابقة المكتوب للمنطوق، واستقلالية الكلمة عن غيرها في الرسم وتوحيد قواعدها. واتجه الناس منذ القرن الأول إلى تكميل ما يبدو في الكتابة العربية من نقص، وإلى توحيد ما فيها من تعدد القواعد. وأسهم علماء العربية في هذه الحركة وألفوا مع مرور السنين رسائل وكتبا في هذا الموضوع، لكن الحركة التكميلية والتقعيدية للكتابة العربية لم تبتعد بها عما هي عليه في رسم المصاحف الأئمة (٩٣).

ونتيجة لذلك ظهرت في الساحة الثقافية العربية ألفاظ مختلفة تدور حول الكتابة وقواعد الرسم، من مثل الإملاء والخط والكتاب والكتب وتقويم اليد والكتابة(٩٤) والهجاء. يقول الهويريني «أما اسم هذا الفن فهو الكتابة والخط والهجاء وبهذا الأخير ترجم ابن مالك في التسهيل والثاني ترجم في الشافية وجمع الجوامع وقد يسمى أيضا علم الرسم، وإن غلب هذا في المصاحف»(٩٥). وقامت بين الرسم القرآني الذي وثق الكتابة العربية منذ صدر الإسلام، وبين النحاة واللغويين علاقة جدلية نابضة بالحياة، إذ جعلوا الرسم العثماني في المصحف أساسا يعتمدون عليه. وجاءت قواعدهم موحدة لما تعدد

(٩٣) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٧٣٥.

(٩٤) د. عبدالفتاح الحموز: فن الإملاء في العربية، ج١، ص٣٩.

(٩٥) الهوريني: المطالع النصرية للمطابع العصرية في الأصول الخطية، ص٢٣.

رسمه، أو مكملة لنقص كان موجودا في النظام الكتابي نفسه؛ ولهذا قال علماء الرسم الإملائي عنه إن مأخذه واستمداده من القواعد النحوية والأصول الصرفية، ومن موافقة الإمام الذي هو مصحف عثمان في بعض الكلمات(٩٦).

وقد أفرزت الحركة العلمية حول الرسم الإملائي وقواعده في ذلك العصر عددا كبيرا من المؤلفات والرسائل، لم يصلنا منها إلا القليل. وقد وصلت لنا بعض أسمائها في مظان الكتب، ومنها(٩٧):

١ ـ كتاب الهجاء للغازي بن قيس.

٢ ـ التنزيل في هجاء المصاحف لأبي داود الأندلسي (مخطوط في دار الكتب الظاهرية في دمشق).

٣ ـ كتاب الهجاء للكسائي (١٨٩هـ).

٤ ـ آلة الكتاب، للفراء، يحيى ين زياد، (٢٠٧هـ) .

٥ ـ اختلاف أهل الكوفة والبصرة والشام في المصاحف، ومن حدوده حد الهجاء، للفراء، يحيى ين زياد، (٢٠٧هـ).

٦ ـ كتاب الهجاء لأبي الحسين بن أسعد الكاتب (٢٢٤هـ).

٧ ـ كتاب الهجاء للسجستاني، سهل بن محمد (٢٥٥هـ).

٨ ـ كتاب الكتاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها، لعبدالله بن عبدالعزيز البغدادي (المتوفى بعد سنة ٢٥٦هـ).

٩ ـ أدب الكاتب لابن قتيبة (٢٧٦هـ).

١٠ ـ رسالة في الخط والقلم، لابن قتيبة (٢٧٦هـ).

١١ ـ كتاب الهجاء للكسائي، علي بن حمزة (١٨٠هـ).

١٢ ـ الخط والهجاء للمبرد، محمد بن يزيد (٢٨٥هـ).

١٣ ـ كتاب الهجاء للدينوري، أحمد بن جعفر (٢٨٩هـ).

---

(٩٦) الهوريني: المطالع النصرية للمطابع العصرية في الأصول الخطية، ص٢٥.

(٩٧) اعتمد في إعداد هذه القائمة على الكتب المطبوعة نفسها، والكتب التالية: الفهرست للنديم، ص٩٨، المحكم لأبي عمرو الداني. كتاب «باب الهجاء» لابن محمد سعيد بن دهان، حققه د. فائز فارس، مقدمة المحقق. فن الإملاء للدكتور عبدالفتاح الحموز ص٣٣، ٣٤. رسم المصحف، غانم قدوري الحمد. ومجلة المورد، م١٥، ع٤، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م.

١٤ ـ كتاب الهجاء لثعلب، أحمد بن يحيى (٢٩١هـ).
١٥ ـ مختصر ما يستعمله الكتاب، رسالة في الخط وما يستعمل في البري والقط لصعودا، محمد بن القاسم (٢٩٦هـ).
١٦ ـ رسالة في الخط وما يستعمل في البري لابن المعتز (٢٩٦هـ).
١٧ ـ كتاب الهجاء والخط، غلط أدب الكتاب، ومصابيح الكتاب، لابن كيسان، محمد بن احمد (٢٩٩هـ).
١٨ ـ الخط والقلم، للمفضل بن سلمة (٣٠٠هـ).
١٩ ـ آلة الكتابة، وما يحتاج إليه الكاتب، للمفضل بن سلمة (٣٠٠هـ).

وقد اتسم النظام الكتابي في القرون الثلاثة الأولى بخصائص مميزة وسمت الرسم الإملائي العربي بخصائصها حتى الآن، ويمكننا إجمال تلك السمات في الآتي:

١ ـ افترقت الكتابة الإملائية التي يكتب بها الناس في شؤون الحياة عن الرسم المصحفي، وذلك بما سن لها من قواعد، واطرد فيها من أساليب، وبهذا أصبح في الساحة الكتابية أسلوبان، أحدهما: رسم اصطلاحي يأخذ به العلماء والمؤلفون والكتبة، والآخر رسم مصحفي تكتب به المصاحف، وهو رسم يعتمد بصورة كاملة على المطابقة لما في المصاحف الأولى التي نشرت في عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه، وقد اعتبر هذا الرسم خطا لا يقاس عليه في الكتابة العامة.

٢ ـ خالف الخط الاصطلاحي خط المصحف في وجوب مطابقة المكتوب للمنطوق، وبالذات في المدود في وسط الكلمات، وقد استثني في ذلك العصر من تلك المطابقة، الكثير من الكلمات؛ لغلبة العادة في رسمها بالأسلوب القديم. إلا أن هذه الاستثناءات قد تناقصت بعد ذلك كثيرا. ولكنها لم تندثر إذ تحجر قلة منها على رسمه القديم، وبقي عصيا على المطابقة حتى في العصور الحديثة.

٣ ـ التزم الخط الاصطلاحي في كثير من أوجهه، بخط المصحف فكان تبعا له في ذلك، وقد وضع علماء الرسم الإملائي القواعد المنظمة لما يكون من

تباين، أو التصريح بمتابعة الرسم المصحفي.

٤ ـ الاعتداد بكثرة الاستعمال في حذف بعض الحروف أو زياداتها. وهو تفسير نجده كثيرا في كتب الرسم الإملائي، وإن كان التفسير الحقيقي لمثل هذه الظواهر، هو الاعتياد على رسم معين، حتى يصبح متحجرا على حالة واحدة ينقله الكتبة، ويقرؤه الناس كما اعتادوا عليه، لا كما تدل عليه الرموز الكتابية.

٥ ـ كان للغة وأصول الكلمات أثر بارز في كثير من توجيهات النحويين لأوجه الرسم بالزيادة والحذف.

العوامل المؤثرة في القضايا الإملائية

ليس من هدف هذه الدراسة تتبع القضايا الإملائية، حيث احتفت بها كتب الإملاء، ولكنها تحاول تحديد الأصول العامة للرسم الإملائي. ولهذا فإننا نؤثر وضع أيدينا على العوامل المؤثرة في القضايا الإملائية في القرون الثلاثة الأولى، ودور هذه العوامل في توجيه الإملاء العربي. مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه العوامل متداخلة لا تنفصل في أغلب الأحيان بعضها عن بعض. بل إنها تتبادل التأثير فيما بينها، وقد يتغلب عامل على عامل آخر. ويمكن الإشارة إلى أبرز هذه العوامل في الآتي:

أولاً: الرسم المصحفي

عندما كتب كتاب الوحي القرآن الكريم إبان نزوله كتبوه بما كان سائدا في بيئتهم الثقافية من أساليب الهجاء ـ كما ذكرنا ـ فلم يكونوا مخترعين للكتابة ولا لطرائق هجائها، لهذا فإن واقع الرسم العثماني كان يمثل مرحلة من مراحل الكتابة العربية، حمل خصائص تلك المرحلة، وما إملاؤنا اليوم إلا امتداد للرسم في معظم خصائصه(٩٨). وقد كان الأسلوب الذي كتب به القرآن هو ما يكتب به سائر الناس من المتعلمين، لذلك قرئ القرآن إبان ذلك العصر ولم يقل أحد أن رسمه غريب، أو أنه غير معهود، بل صار الناس يقرؤون ما

(٩٨) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٧٣٨.

وجدوا في المصحف ويسطرون ما يريدون كتابته حسب ما يعرفونه. ولا يرون أي فرق بين كتبهم وكتب المصحف. واستمرت الحال على هذه المطابقة بين الكتابتين، ولكن الفجوة بينهما أخذت تتسع كلما تقدمت السنون؛ نظرا لأمور عديدة، من أبرزها إلحاح الجانب الصوتي للمنطوق على الكاتب، وظهور علوم اللغة من نحو وصرف، وهي المعنية بتحديد أجزاء الكلام، ومفهوم الكلمة، وما يترتب على ذلك من قضايا الاتصال والانفصال، وأثر ذلك على استقلال الكلمة عن غيرها أو اتصالها. وقد ظهرت بوادر التغير الكتابي اعتبارا من النصف الثاني من القرن الهجري الأول، حيث أخذ علماء العربية والرسم زمام المبادرة لضبط الكتابة بحيث تحافظ على المعهود من الرسم، وتوائم بينه وبين المنطوق. وقد صدروا في ذلك عن أساليب الكتابة العربية المعهودة لديهم، وهي التي وثقها الرسم المصحفي، وكان دورهم أول الأمر بالذات ينحصر في محاولة الضبط على قاعدة واحدة، إلى أن قام علماء العربية بوضع الضوابط الكتابية المعتمدة على القياس النحوي والصرفي. وكلما تقدم الزمن ازدادت الحاجة إلى توحيد الكتابة وازدادت الحاجة إلى ضبطها، وكان رسم المصحف عمدة في هذا التوجه، إذ يكون الأساس الخصب الذي يقوم عليه الانتقاء باختيار الأكثر مطابقة وتحديد القاعدة الإملائية على أثرها. ومن ثم فإن أكثر الظواهر الكتابية التي تظهر في الرسم العثماني مرسومة في قاعدتين قد مالت إلى التوحد، وكان علماء العربية يرعون هذا الاتجاه ويضعون له القواعد والضوابط التي تيسره وتوضحه(٩٩).

وقد ظهرت مؤلفات قواعد الإملاء العربي بعد تدوين المصحف العثماني ونشره بأكثر من قرن من الزمان، فهو معتمدها في تقرير القاعدة الإملائية، إلا أن الرسم المصحفي اعتمد في رسم الظاهرة الإملائية الواحدة على عدة قواعد، وكان هذا هو أسلوب الكتابة إبان عهد التدوين القرآني، فجاءت مؤلفات الإملاء لتجمع هذا الشتات، وتوحد أسلوب كتابة الظاهرة الواحدة. فهي في ذلك تطمح إلى توحيد القواعد، وضبط القضايا الإملائية التي تأتي

---

(٩٩) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٧٣٠.

في الرسم المصحفي على أكثر من قاعدة. ومن أجل هذا فمن الخطأ النظر إلى الرسم المصحفي بمقاييس تلك الكتابة الاصطلاحية، إذ هو سابق لها فهو عمدتها، وليس العكس. وقد ظن كثير من مؤلفي العربية وعلماء الكتابة، أن هناك رسما إملائيا على حسب قواعدهم، كان موجودا إبان تدوين القرآن، ولكن جاء الرسم العثماني مخالفا لها.

وقد قال بهذه المقولة الأقدمون والمحدثون على حد سواء، فابن درستويه ينظر إلى الكتابة العثمانية على أنها أمر خارج عن الاصطلاح الإملائي، ولم يشفع لها عنده إلا أن القرآن كتب بها حين يقول(١٠٠) «... ووجدنا كتاب الله - عز وجل - لا يقاس هجاؤه، ولا يخالف خطه، ولكن يتلقى بالقبول على ما أودع في المصحف». وفي العصر الحديث نجد القول بأن الخط المصحفي لا يقاس عليه ألبتة؛ لأنه لا يخضع للأصول والمقاييس التي يخضع لها الخط الاصطلاحي(١٠١) فهو في هذه الأقوال خارج عن القاعدة لا يقاس عليه. وهذا وهم، فما الكتابة العثمانية إلا صورة صادقة للكتابة الإملائية الموجودة إبان عصر التدوين المصحفي. وكما قلنا آنفا فإن الكتابة العثمانية للمصحف توثيق دقيق لأصول الهجاء العربي في تلك الفترة المبكرة من عمر الثقافة العربية المدونة. أما ما جاء من تقعيد بعد ذلك فهو تطوير وضبط لما هو موجود، وليس الأصل. والحقيقة أن القول بوجود اختلاف واسع بين الرسم الذي اصطلح عليه بعد ذلك والرسم العثماني أمر مبالغ فيه؛ ذلك أن الأصول الأساسية للرسم الاصطلاحي هي نفسها الموجودة في الرسم المصحفي (العثماني)، فلم تكن الفجوة بين ما استقر عليه الإملاء العربي الآن، وبين ما نجده في الرسم المصحفي كبيرة. ففي مجال رموز الصوامت ليس هناك اختلاف بين الرسم والإملاء إلا في أمور جزئية جدا من مثل كتابة تاء التأنيث في الأسماء المفردة هاء مربوطة والتعليم عليها بنقطتين دلالة على التاء، بعد أن كانت ترسم في المصحف تاء مبسوطة في بعض المواضع، وهاء مربوطة في أخرى. أما التنوين

(١٠٠) ابن درستويه: كتاب الكتاب ص٢٠.

(١٠١) فن الإملاء في العربية، د. عبدالفتاح أحمد الحموز، ص١٣٦، ج١.

والحروف المشددة فليس هنا اختلاف في تمثيلها، إلا أن لام التعريف إذا دخلت على كلمة في أولها لام صارت تكتب لامين في الغالب بعد أن كانت تكتب لاما واحدة في الأكثر. وفي رسم الهمزة أخذ الرسم الإملائي بأسلوب الكتابة المصحفية، فعلى الرغم من أن كتابة المصحف في الأصل لم تشر إلى الهمزة إلا في أول الكلمة، وأما في وسطها فلم يكن هناك همزة ألبتة فقد تابع الرسم الإملائي رسم المصحف في ذلك، فأبقى حروف العلة التي تقوم مقام الهمزة في التسهيل كما هي. وما وجد من رمز للهمزة بعد ذلك في رسم المصحف فما هو إلا رأس العين التي وضعها الخليل بن أحمد مكان النقطة الصفراء، وهي ما يوضع فوق حروف العلة التي كانت تؤل إليها الهمزة في لغة أهل الحجاز. وهي العلامة المحدثة على الرسم، وضعت في المكان الذي تهمزه تميم وبقية العرب.

فالرسم المصحفي على هذا تمثيل إملائي لنطقين مختلفين، نطق أهل الحجاز الذين يسهلون الهمزة، ورأينا من آثار هذا في رسم المصحف وقوع الهمزة ألفا وواوا وياء، ونطق تميم الذين يحققونها ورأينا من آثار هذا في رسم المصحف نقطة بالصفرة فوق رموز العلة وهي النقطة التي حلت مكانها علامة الخليل. ومع هذه الازدواجية في الرسم المصحفي الذي كتب كما ينطق أهل الحجاز، وأضيفت إليه علامة نطق بقية العرب، فقد ألقى رسم المصحف بسلطانه وهيمنته على الكتابة الإملائية في رسم الهمزة حتى الآن. حيث استقر الأمر في رسم الهمزة على كتابتها على حسب ما تؤول إليه في التخفيف ـ كما هي مرسومة في المصحف ـ والتعليم على الألف والواو والياء برأس العين.

وقد صارت القاعدة في الكتابة هي الابتداء بالكلمة والوقف على آخرها، ولهذا لم تعد تكتب الهمزة المتطرفة في الكلمة على حسب حركتها في الوصل، بل روعي في كتبها ما تؤول إليه عند الوقف عليها. أو كما يشير المصطلح الإملائي الحديث من أنها تكتب على حسب حركة ما قبلها. لكن هذا الأمر لم يكن حاسما ونهائيا، فقد وجد أن بعض الكتبة قد استمروا على أساليبهم المعتادة في كتابة الهمزة، كما وجدوه في رسم المصحف العثماني. فكتبوا الهمزة

المتطرفة فيها على حسب حركتها، ووصل القراءة بها، نحو: العلمؤا، الضعفاؤ، ونشاؤ، وآناءى، وغيرها. وقد اتخذها بعض الكتبة القدامى قياسا لهم(١٠٢).

وابن قتيبة(١٠٣) في القرن الثالث الهجري يذكر أن الناس في عصره يكتبون مثل الصلاة والزكاة والحياة «الصلوة» «والزكوة» «والحيوة» بالواو اتباعا للمصحف. وما لنا نذهب بعيدا وها نحن لا زلنا نكتب هؤلاء، وهذا، ومائة والرحمن وغيرها من الألفاظ بهذا الرسم الذي لا يطابق نطقها، ولا نرى بأسا في ذلك، وما علة ذلك إلا أننا ورثناها من السابقين واعتدنا عليها. وقد بقي رسمها كما رسمت في المصاحف ودونت في عصر صدر الإسلام. وبقيت ملازمة للكتابة العربية لا يستنكرها أحد.

ثانيًا: تحجر الألفاظ

حاول علماء الرسم وعلماء العربية تقديم تفسير لما وجدوه من المكتوب في المصحف، مخالفا للنطق من مثل كتابة (الصلوة، الزكوة، والحيوة، المشكوة، والربو)، فقال بعضهم إنها كتبت بهذه الصورة جريا على الأصل، وقال بعضهم: أنها كتبت على لغة من فخم الألف، ولم يبين من قال بالجري على الأصل عن سبب التمسك بالأصل، كما أنه لم يقرأ أحد من عامة القراء بالألف المفخمة القريبة من الواو لهذه الألفاظ(١٠٤). ولهذا فإن تفسير مخالفة المكتوب للمنطوق بهذه الصورة يعد تفسيرا قاصرا لهذه الظاهرة الكتابية الموجودة في سائر النظم الكتابية، كما هي موجودة في الكتابة العربية.

ويكمن التفسير المقنع لهذه الظاهرة في إدراك الفرق بين اللغة المنطوقة ورموزها المكتوبة، من حيث الثبات والتحول، فالأصل أن النظام الكتابي يعكس في بدايته حالة اللغة عكسا فيه قدر كاف من الخضوع لمقتضيات المنطق، لكن اللغة تتطور بدون انقطاع، أي أن الكتابة تنزع إلى الثبوت على حالها لا تتغير، وينتج عن ذلك أن الصورة المكتوبة تصبح في النهاية غير مطابقة لما عليها أن

---

(١٠٢) فن الإملاء في العربية، د. عبدالفتاح أحمد الحموز، ص٢٩٧، ج١.

(١٠٣) ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص٢٠١.

(١٠٤) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٣٣٢.

تمثله[١٠٥]» ولهذا فإن النظام الأبجدي يصاب بالقصور بمرور الزمن، وبسرعة تختلف باختلاف اللغات، وبذلك تقصر الكتابة عن مسايرة تغير اللغة. وقد أدرك علماؤنا هذه الحقيقة اللغوية ففرقوا بين المنطوق والمكتوب. وعرفوا قصور الكتابة عن التمثيل الدقيق للغة المنطوقة، وأنها قد تتحجر في بعض الألفاظ، فتكتب بخلاف ما يوجبه نطقها. فابن المنادي (أحمد بن جعفر البغدادي، ت ٣٣٦هـ) عندما أراد تبيين ما وجد في الرسم القرآني من مخالفة للقراءة المروية، من مثل ﴿**أوليئهم من الأنس**﴾ (الأنعام: ١٢٨) و﴿**ليوحون إلى أوليئهم**﴾ (الأنعام: ١٢١) و﴿**إن أوليئه إلا المتقون**﴾ (الأنفال: ٣٤) قال: إن من الخط المكتوب ما لا تجوز به القراءة من وجه الإعراب، وأن الحكمة أن يترك على ما خط، ويطلق للقارئين أن يقرؤوا بغير الذي يرونه مرسوما[١٠٦]. ويعلق الداني[١٠٧] على اختلاف الرسم عن النطق بما يوحي استيعابه لمفهوم تحجر الألفاظ بقوله «... ولو تلاه تال لا معرفة له بحقيقة الرسم على حال صورته في الخط لتصيّر الإيجاب نفيا، ولزاد في اللفظ ما ليس فيه، ولا من أصله، مع كون رسم ذلك كذلك جائزا مستعملا». ويشير علماء اللغة إلى حالات تحجر للألفاظ وردت في المصاحف القديمة لم يؤخذ بها في القراءة، فيقول الفراء[١٠٨] «كما أن في بعض مصاحف أهل الكوفة (والجار ذا القربى) ولم يقرأ به أحد، وربما كتب الحرف على جهة واحدة وهو في ذلك يقرأ بالوجوه، وبلغني أن كتاب علي بن أبي طالب رحمه الله كان مكتوبا: هذا كتاب من علي بن أبو طالب. كتابها أبو. في كل الجهات، وهي تعرب في الكلام إذا قرئت». والفراء هنا يشير إلى أن بعض صور هجاء الكلمات قد تحجرت على هيئة معينة، لكن هذا لا يؤثر في النطق السليم للكلمة، حسب ما تقتضيه حالتها الإعرابية وقواعد اللغة. فقد تقع موقعا إعرابيا تلفظ فيه على نحو يخالف ما هي عليه في الرسم.

---

(١٠٥) فردنان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، ص٥٢، ٥٣.

(١٠٦) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص١٨٥.

(١٠٧) أبو عمرو الداني: المقنع، ص١٢٥.

(١٠٨) الفراء: معاني القرآن، ج٣، ص١١٤.

ويذكر علماء اللغة أن من أسباب التحجر الكتابي استعارة شعب من الشعوب نظامه الألفبائي من شعب آخر، مما ينتج عن هذا ألا يتلاءم في بعض الأحيان إمكانات ذلك النظام المستعار مع وظيفته الجديدة ملاءمة كافية(١٠٩). وقد ظهر ذلك جليا في بداية استعارة العرب للكتابة النبطية، ثم تطويرهم لرموز ذلك النظام كي يتواءم مع لغتهم. كما ظهر في بعض القضايا الإملائية. وقد أشار الصولي(١١٠) إلى سبب من أسباب التحجر الكتابي وهو انتقال الكتابة من بيئة لغوية إلى بيئة لغوية أخرى، حين قال: «الصلوة والزكوة والغدوة والحيوة والمشكوة والربو تكتب كل هذه في المصحف بالواو، وكان يجب أن تكتبن بالألف للفظ، وإنما كتبن كذلك على مثل أهل الحجاز؛ لأنهم تعلموا الكتاب من أهل الحيرة».

وعلى الرغم من ورود هذه الفكرة لدى علماء العربية في تفسير ما اختلف المكتوب فيه عن المنطوق، إلا أنها لم تنتشر، ولم يؤخذ بها في تفسير التباين بين المكتوب والمنطوق؛ لهذا كانت محاولة اللغويين، وعلماء الرسم محاولات محدودة، تحاول تفسير كل مجموعة من الكلمات على حدة، فكان التفسير جزئيا قاصرا عن الوصول إلى الحقيقة التي يؤكدها علماء الدراسات اللغوية المقارنة من أن(١١١) معظم مظاهر القصور في الكتابة عامة ناتج عن تطور اللغة في بيئة معينة، مع عدم ملاحقة الكتابة لذلك التطور. وانتقال الكتابة من بيئة معينة إلى أخرى قد يختلف نطق الكلمات فيها، بحيث تبقى الكلمات المكتوبة كما كان نطقها السابق في البيئة الأولى، حتى وإن نطقت بنطق آخر في البيئة الجديدة. واللغات الأوروبية حافلة بمثل هذا. ويمكننا الإشارة إلى بعض الأمثلة على هذه الظاهرة التي بقيت مستمرة في الكتابة العربية.

يقول ابن قتيبة وهو يتحدث في باب (ألف الفصل)(١١٢) التي يعني بها الألف التي تأتي زائدة بعد واو الجمع «غير أن متقدمي الكتاب لم يزالوا على

---

(١٠٩) فردنان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، ص٥٤.

(١١٠) الصولي: أدب الكتاب ص٢٥٥.

(١١١) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٣٣٥.

(١١٢) ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص١٨٩.

ما أنبأتك به من إلحاق ألف الفصل بهذه الواوات كلها؛ ليكون الحكم في كل موضع واحد». وهو يشير بذلك إلى ما كان سائدا عند متقدمي الكتاب من زيادة الألف دائما بعد الواو المتطرفة أيا كان نوعها، بحيث اعتادت أيديهم كتبها بهذه الصورة، مما يدل على ملازمة الألف للواو ملازمة تامة، أو بعبارة أخرى تحجر صورتها بحيث تكون الألف بعد الواو المتطرفة دائما. لكن هذه الحالة من التلازم بدأت تفقد قوتها بعد ذلك، حيث قصر علماء العربية هذه الزيادة على واو الجماعة في الفعل الماضي، وجعلوها تزاد بعد واو الجمع مخافة التباسها بواو النسق.

ومن صور هذا التحجر أيضا رسم الألف المتطرفة ياء في بعض الأحيان، وقد حاول اللغويون تقعيدها بعد ذلك. لكن عدول الكتابة عن الألف وهي الرمز الأصلي إلى الياء يرجع لأسباب صوتية لهجية قبلية، حيث اشتهرت عند كثير من قبائل العرب تلك الصفة الصوتية، وهي ما يعرف بالإمالة التي كانت تشيع في لهجات العرب كلهم إلا الحجازيين. ولهذا كثر في اللغة العربية كتابة العديد من الكلمات المنتهية بألف المد، ألفا مقصورة (أي على صورة الياء)؛ نظرا لنطقها ممالة إلى صوت الياء عند أكثر العرب. وقد ألف الناس كتابة هذه الألفات ياء كما في قوله تعالى: ﴿**والضحى والليل إذا سجى**﴾(١١٣). رغم مخالفتها للقاعدة التي وضعها اللغويون لذلك، إذ إن ألف ضحى، وسجى واوية الأصل. فالقياس عند البصريين أن تكتب بالألف لأنه من ذوات الواو، وقد فسر القلقشندي مثل هذه الحالة بقوله إنها(١١٤) جاءت بسبب المجاورة لقلى التي هي من ذوات الواو.

والكتابة العربية لم تضع رموزا للحركات الطويلة، ولهذا فقد كتبت الكلمات ذات الفتحة الطويلة مجردة من أي رمز لها؛ لأن الكتابة النبطية ومن بعدها العربية في أول عهدها لم تخترع رمزا لها. وقد وصلتنا النقوش النبطية وكذلك العربية المبكرة خالية من رمز لهذه الفتحة الطويلة حيث كتبت كلمة مناه

(١١٣) د. شوقي النجار: الهمزة مشكلاتها وعلاجها، ص٦٧.

(١١٤) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص٢٠٣.

وحارثة وسلام في الخط النبطي (منة) و(حرثت) و(سلم)، وفي نقش النمارة كتبت كلمة التاج (التج) ونجران (نجرن) وفي نقش القاهرة كتب الكتاب (الكتب) وجمادى (جمدى) وثلاثين (ثلثين). وقد أصلحت الكتابة العربية هذا الخلل بعد أن وضعت للحركات الطويلة رموزها حيث صارت الألف (ا) رمزا لها، إلا أن هذه الإصلاح لم يشمل جميع الكلمات بل بقي بعض منها، وقد تحجر على صورته الأولى، كما ورثناه من الخط النبطي والنقوش العربية الجاهلية، ومن أشهر الأمثلة التي يمكن أن نرى فيها هذه الأسلوب الكتابي الذي لم يتأثر بالنطق أسماء الإشارة: ذلك، أولئك وهاء التنبيه، هذا، هذان، هؤلاء، ومن الأعلام: الحارث ومالك، وصالح وخالد وإبراهيم وإسماعيل وإسحاق، إبان القرون الثلاثة الأولى. وعند تتبع إملائنا العربي الحديث سنجد الآن الكثير من الأمثلة التي تحجرت على صورتها الأولى ولم تساير النطق، من مثل بعض أسماء الإشارة آنفة الذكر ولفظ الجلالة (الله)، و(الرحمن)، و(مائة)... وغيرها. وبقي الخط الكوفي حتى الآن لا يمثل الهمزة في رسمه، إذ ليس للهمزة في هذا الخط صورة، ولذلك فهي لا تثبت قط. وقد بلغ من جمود هذا الخط أن احتفظ حتى عصوره المتأخرة بالصورة النبطية في رسم بعض الكلمات، فقد ظلت كلمة «ابنة» وكلمة «سنة» تكتب بالتاء المفتوحة وحقها أن تكتب تاء مربوطة(١١٥).

ثالثًا: توارد بيئتين لغويتين على الرسم

وردت إشارات كثيرة في الكتب المعنية باللغة والرسم عن تأثر اللغة وكتابتها بتعدد اللهجات العربية، فمن ذلك ما أورده ابن قتيبة عندما أراد تفسير كتابة الصلاة بالواو اتباعا للمصحف حيث قال «وقال بعض أصحاب الإعراب: إنهم كتبوا هذا بالواو على لغات الأعراب، وكانوا يميلون في اللفظ بها إلى الواو شيء»(١١٦). وكذلك الإمالة في الألف المتطرفة، وقد أشرنا إليها في تحجر الألفاظ.

---

(١١٥) د. إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص٩٧.

(١١٦) ابن قتيبة: أدب الكتاب، ص٢٠١.

كذلك وردت الإشارة عند الصولي إلى مثل تلك الكلمات وفسر سبب ورودها على غير القياس بقوله: كتب كل هذا في المصحف بالواو، وكان يجب أن يكتبن بالألف للفظ، وإنما كتبن كذلك على مثل أهل الحجاز؛ لأنهم تعلموا الكتاب من أهل الحيرة(١١٧). وعلى الرغم من أن هذا التفسير ليس مقبولا على إطلاقه إلا أنه يشير إلى أثر تعدد اللغات في الكتابة وعدم تمثيلها للنطق الحالي للغة.

ولعل أبرز أثر لتوارد لغتين على رسم واحد يظهر بجلاء في كتابة الهمزة المتوسطة والمتطرفة، فقد تأثرت اللغة العربية الفصحى في تكوينها بلهجتين عربيتين أساسيتين هما لغة أهل الحجاز، حيث نزل القرآن في مكة والمدينة، ولغة تميم السائدة في نجد، وبها انتشر الشعر العربي، وأخذ علماء البصرة والكوفة عنهم اللغة. وقد تميزت هاتان اللهجتان العربيتان اللتان هما أساس الفصحى بخاصتين صوتيتين ميزتهما عن بعض، فقد كان أهل نجد يحققون الهمزة وأهل الحجاز يسهلونها، أو بعبارة ابن قتيبة(١١٨) «التميمي يهمز والقرشي لا يهمز». وهذا يعني أن أهل نجد كانوا ينطقون بالهمزة سواء أكانت في أول الكلمة أم وسطها أم آخرها، أما أهل الحجاز فكانوا لا ينطقون بالهمزة إلا في أوائل الكلمات. وكان لهاتين الخاصيتين أثر في الرسم الإملائي العربي للهمزة. فقد انتشر الخط العربي (النظام الكتابي) أول ما انتشر في الحجاز، وفي هذه البيئة أخذ صفاته العربية الكاملة، وكان لهذه البيئة بخصائصها اللغوية أثر بارز فيه. فعندما وصل إلى الحجاز كان يمثل الهمزة بصورة واحدة هي صورة الألف، وقد كان هذا الرسم كافيا لأداء دوره في النظام الكتابي؛ لأن قريشا كانت لا تحتاج إلى الهمز إلا في المواقع التي تكون فيها محققة لا يمكن تخفيفها - أي في بداية الكلمة - أما في وسطها وآخرها فإنها كانت لا تحتاجها؛ إذ إن لغة قريش تخفف الهمز ولا تحققه في هذا الموقع، فكانت تنطق «رأس» (راس) و«بئر» (بير)، و«يؤمن» (يومن)، وكانت تكتب الحرف، كما تنطقه بصورته المخففة، فهو ياء أو واو، أو محذوف للاستغناء بالمد الذي قبله

---

(١١٧) الصولي: أدب الكتاب، ص٢٥٥.

(١١٨) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص٣٩.

عنه، مثل قولهم (جا) للفعل «جاء». وبقيت الحروف العربية بهذه الصورة معبرة أدق تعبير عن عربية الحجاز. ولما أخذت العربية الفصحى تحقيق الهمز من تميم، اتخذ الرسم العثماني نموذجا كتابيا في غيرالحجاز، وكان ذلك يشبه انتقال الكتابة من بيئة لغوية معينة إلى بيئة لغوية أخرى. من بيئة لا تهمز إلا في أول الكلام إلى بيئة تهمز في وسط الكلام وآخره. فأصبحت الألف والواو والياء في الرسم العثماني تقع موقع الهمزة المحققة في البيئات الجديدة، فالكلمة تكتب بالواو والياء، أو الألف، لكنها تنطق بهمزة محققة، ونتيجة لذلك اشتركت رموز الواو والياء والألف في حالات كونها حركات طويلة مع الرموز نفسها في حالات كونها تنطق همزة محققة. فالرمز الواحد فيها يمثل حالتين صوتيتين. وهذا اقتضى وضع علامة معينة على تلك الحروف إذا كانت واقعة موقع الهمزة، وقد كانت تلك العلامة في أول الأمر نقطة حمراء أو صفراء. وأصبح الرسم الكتابي يدل على التسهيل برسمه للألف والواو والياء، على لغة أهل الحجاز، وأصبحت النقطة الصفراء تشير إلى موقع الهمزة عند من ينطق بالهمزة المحققة، على لغة تميم وسائر العرب. وهذا يبين أثر توارد البيئتين اللغويتين على الرسم الواحد.

ولما أراد الخليل بن أحمد إصلاح ما في النظام الكتابي من عيوب، ظهر له أن الهمزة صوت أصيل في العربية، ينطق به في أول الكلمة عند العرب عامة، وينطق به في وسط الكلمة وآخرها في لغة تميم ومن أخذ بها من علماء البصرة والكوفة، الذين أخذوا اللغة عنهم. لكن وجد ـ أيضا ـ أن هذا الصوت الذي أخذت به الفصحى وأخذ به القرآن الكريم لا يصور كما ينطق به، إذ ليس له صورة معينة في الكتابة، فهو يرسم تارة واوا، وتارة أخرى ياء، على الرغم من أنها تنطق همزة مضمومة أو مكسورة، ولما كان يتعين في إصلاحاته ألا يخرج عن النظام الكتابي المتعارف عليه، وأن تكون نابعة منه، وهو ما التزم به في مشروعه الحضاري، فقد اخترع رمزا للهمزة بعد أن وجد أن صورته القديمة، وهي الألف قد استقل بها المد بالألف، وهو ما يسمى بالفتحة الطويلة. لكن نظرا لسطوة الرسم العثماني المدون بلهجة التسهيل الحجازية،

فإن الناس لم تعتمد هذا الرمز لصوت الهمزة، بل جعلوه شكلة، كما يقول ابن درستويه، أي جعلوه بديلا عن النقطة الصفراء، وسواء كان عدم اعتماد القطعة (رأس العين) رمزا مستقلا للهمزة بسبب رفض جمهور الناس له، أم أن الخليل نفسه لم يرد أن يغير من الرسم الذي ألفه الناس ووثقه الرسم العثماني، فإن الخليل ـ على كل حال ـ وجد أن الرسم قد استقر على رسم الهمزة المحققة على صورة المخففة على طريقة الحجازيين في التسهيل، أي أنها تأتي مرسومة مرة ألفا، وأخرى واوا، وثالثة ياء، فنطقها أهل الحجاز حركات طويلة في حين نطقها بقية العرب همزات محركة بالحركات الثلاث. فما كان من الخليل إلا أن فرق بين صورة الهمزة في صورتها المخففة وبين المد الطويل (الفتحة الطويلة، والكسرة الطويلة، والضمة الطويلة) بأن أضاف علامة الهمزة الجديدة فوق الرسم المعهود لها. وهكذا جمع الخليل بين الرمزين في صورة واحدة ـ رمز أهل الحجاز في حالة التخفيف، ورمز الهمزة الجديد الذي يصور الهمزة كما ينطقها المحققون لها ـ فكان بوضعه صورة الهمزة المخترعة على الألف أو على الواو أو على الياء، محافظا على ما استتب في النظام الكتابي الذي أخذ من لهجة التسهيل صورته. «ولو أن الخط شاع وانتشر أول الأمر، في بيئة تستخدم الهمز في كلامها، كبيئة تميم مثلا، لوجدنا الهمزة تصور بصورة الألف دائما في أي موقع من الكلمة»(١١٩).

وهكذا تكونت ثلاثة رموز جديدة للهمزة المتوسطة والمتطرفة، مهجنة من رمزين يمثل بيئتين لغويتين، فالواو والياء والألف (المد) تمثل لغة التسهيل لغة أهل الحجاز، وهي اللغة التي ترسم على أساسها المصاحف، والقطعة التي تعلوها علامة الهمزة تمثل لغة من يحقق الهمزة من العرب. أما الرمز الأصلي لصوت الهمزة وهو الألف فقد فرغ للمد بالألف (الفتحة الطويلة). وهكذا ورثت الكتابة العربية مشكلة كتابة الهمزة نتيجة هذا الازدواج اللغوي على نظام كتابي واحد، حيث أريد تحميل الكتابة نطقين مختلفين. ولو أن الكتابة

---

(١١٩) د. رمضان عبدالتواب: الخط العربي وأثره في نظرة اللغويين القدامى إلى أصوات العلة، مجلة المجلة، ع١٣٩، ص٥٩.

الإملائية مختلفة عن الرسم القرآني ولا علاقة لها به كما يقول بعض الباحثين في الرسم الإملائي الحديث، ما حصل هذا الازدواج، وكتبت الهمزة على صورتها الأصلية فرسمت هكذا (ا) على كل حال جاءت عليه من الفتح أو الضم أو الكسر، مثلها في ذلك مثل سائر الحروف التي لها رمز واحد في كل حالات الضبط. وقد أشار ابن جني إلى هذا الازدواج، وأن كتابة الهمزة بهذه الأشكال الثلاثة مرده كتابة المصحف على لغة التسهيل، وذلك حين قال(١٢٠): «إن الألف التي في أول حروف المعجم هي صورة الهمزة في الحقيقة، وإنما كتبت الهمزة واوا مرة وياء أخرى على مذهب أهل الحجاز في التخفيف، ولو أريد تحقيقها البتة لوجب أن تكتب ألفا على كل حال. ويدل على صحة ذلك أنك إذا أوقعتها موقعا لا يمكن فيه تخفيفها، ولا تكون فيه إلا محققة، لم يجز أن تكتب إلا ألفا مفتوحة كانت أو مضمومة أو مكسورة، وذلك إذا وقعت أولا». وقد أشار كثير من علماء العربية إلى حقيقة الهمزة وما يجب أن يكون رسمها، لكن هذا الاتجاه لم يلاق قبولا بين العامة أو الخاصة، فاصطدم باعتياد الناس على رسم المصحف، وعدم قبولهم التحول عنه.

رابعًا: دور اللغويين والنحاة في قضايا الرسم

دون كتاب الوحي القرآن حسب ما عهدوه من أصول الرسم في عهدهم، واجتهدوا في أن يكون الكتب مطابقا للنطق القرآني، حسب نزوله على رسوله ﷺ وكانوا في كتابتهم يصدرون من واقع البيئة الثقافية في ذلك العصر، وهي بيئة لم تصل بعد إلى مرحلة وضع أصول ومقاييس للرسم يدور الكاتب في فلكها ويقتدي بها، ويتقيد بقوانينها. وإنما كان مدار كتبهم حول ما عهدوه من طرائق الكتابة فحسب. وكان الناس يكتبون في شؤونهم الخاصة والعامة بالصورة التي كتب بها المصحف واستمر الحال على ذلك، إلى أن بدأ الناس يحسون بأثر أصوات الحروف على ما يكتبون، ويتأثرون بنطقهم في الكتابة، فأصبح الكتبة يلحظون المعهود من الرسم تارة، ويلحظون النطق تارة

(١٢٠) ابن جني: سر صناعة الإعراب، ج١، ص٤١، ٤٢.

أخرى، فلحظوا هذا الاضطراب في الرسم الذي لا يمكن قبوله في نظام كتابي يعهد له أمر تدوين تراث أمة ذات قيم فكرية وحضارية، وفلسفة في الحياة تحتم وضع أسس ثابتة في الكتابة، يتواطن عليها أهل العلم والكتبة من أبنائها. فأخذ علماء العربية في البصرة والكوفة يتدارسون أساليب الكتابة، وما يستقيم منها لنظام ثابت، وما يخرج عليه بدون سبب مقنع. فأسسوا للكتابة ضوابط بنوها على أقيستهم النحوية وأصولهم الصرفية، وكلما تقدم الزمن ازدادت الحاجة إلى توحيد قواعد الإملاء(١٢١).

ويمكننا أن نحصر دور النحويين في دراسة الرسم الإملائي في أمرين أولهما، وضع القواعد حسب مقتضيات الأصول النحوية. وثانيهما، محاولة تفسير الظواهر الإملائية التي لا يمكنهم إخضاعها للقواعد الإملائية.

وقد حاولوا تفسير بعض ظواهر الحذف للرموز الصوتية، رغم وجود الصوت نفسه في الكلمة بعدة تفسيرات، لعل أكثرها تداولا على ألسنة النحاة الاستثقال، وتحقيق أمن اللبس وكثرة الاستعمال، وكراهية توالي صورتين أو أكثر، متجاورة في الكلمة الواحدة. والاعتداد بما يعرض للكلمة من تغير في بنائها أو عدمه.

وهكذا بدأت الكتابة تخرج من طور الكتب حسب التعود والمألوف إلى طور التقيد بالقواعد الموحدة لأصول الرسم والضابطة لكيفياته. وبدا دور النحاة وأهل اللغة في وضع أصول الرسم. وحين ألف ابن درستويه كتابه في الرسم الإملائي صرح بدور النحو في ذلك حين قال:(١٢٢) «وقد ألف كل امرئ منهم في ذلك كتابا على رأيه، فاخترنا من مذاهبهم جميعا ما وافق النظر، وأوجبه قياس النحو». وكان النظر والقياس النحوي لا يخرج عن الاعتماد على الرسم القرآني؛ ويتمثل دورهم في ذلك على اصطفاء إحدى الصور، وبناء القاعدة الإملائية عليها، بحيث تشمل جميع حالات الظاهرة الواحدة. ومن ثم فإن أكثر الظواهر الكتابية التي نجدها في الرسم العثماني مرسومة على قاعدتين قد

---

(١٢١) د. غانم قدوري الحمد: موازنة بين رسم المصحف والنقوش العربية القديمة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص٤٢.

(١٢٢) ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص١٥.

مالت إلى التوحد في قاعدة واحدة، وكان علماء العربية يقودون خطى الناس في هذا الاتجاه، ويضعون القواعد التي تيسره وتضبطه، حتى ظهر علم الهجاء أو الإملاء علما كاملا متميزا عن رسم المصحف(١٢٣). وأصبحت مخالفة القياس النحوي، وما وضعوه من قواعد للرسم عيبا يحاسب عليه من يقع فيه. ويحكى ابن جني عن شيخه أبي على الفارسي إمام النحاة في عصره أنه ذهب مع صاحب له ليزور عالما فلما دخل عليه رأى في يده جزءا مكتوبا فيه (قائل) بنقطتين تحت الهمزة المصورة ياء فقال له هذا خط من؟ فقال خطي، فالتفت لصاحبه وقال أضعنا خطواتنا في زيارة مثل هذا وخرج لوقته(١٢٤).

وبدا للنحويين ضرورة مطابقة المكتوب للمنطوق، وحصر المخالف له في أضيق نطاق. والبعد بقدر المستطاع عن الزيادة في الرسم التي لا يقابلها صوت في النطق أو العكس. ولهذا نجدهم قد حاولوا التخفف من تحجر بعض الألفاظ، فمن ذلك أن زيادة رمز ألف بعد الواو المتطرفة قد كان عند متقدمي الكتاب كما يقول ابن قتيبة تشمل كل واو وقعت متطرفة سواء أكانت في فعل أم اسم، وسواء أكانت تمثل الواو الصامتة أم الضمة الطويلة، لكن النحويين خففوا من حالة التحجر هذه، وقصروا زيادة الألف على واو الجماعة في الفعل الماضي، لكنهم لم يستطيعوا إنهاء الظاهرة بسهولة حيث بقيت بعض حالات الزيادة(١٢٥).

وقد عول اللغويون كثيرا على الأصل اللغوي للكلمة فعلا كانت أم اسما، فالألف المقصورة من الثلاثي يرجع فيها للأصل عند كتابتها «فكل فعل كان من ذوات الواو فاكتبه بألف لا غير، نحو غزا، ودعا...، وما أشبه ذلك... وكل فعل من ذوات الياء فاكتبه بالياء وهو المختار»(١٢٦). والأمر كذلك في الأسماء(١٢٧).

وبنيت قضايا الوصل والفصل على نوع الكلمة وكونها عاملة أو غير عاملة،

---

(١٢٣) د. غانم قدوري الحمد: موازنة بين رسم المصحف والنقوش العربية القديمة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص٤٢.

(١٢٤) الهوريني: المطالع النصرية للمطابع العصرية في الأصول الخطية، ص٢١١.

(١٢٥) ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص١٨٩.

(١٢٦) الزجاجي: كتاب الخط، ص٢٨، ٢٩.

(١٢٧) المرجع السابق، ص٣٢.

أو كونها إسمًا أو حرفًا، وما إلى ذلك من الضوابط النحوية التي فرضت نفسها على الرسم الإملائي.

وكان النحاة عندما يجدون بعض الظواهر الإملائية التي لا تنقاد لأقيستهم يحاولون تفسيرها تفسيرا يضبطها بقاعدة متوهمة، فنجدهم مثلا يبحثون عن علة لكتابة الصلواة والزكواة في الرسم المصحفي، حيث كتبت بواو بدل الألف، فيقول ابن قتيبة عن ذلك(١٢٨) إنهم كتبوا هذه الكلمات بالواو على لغات الأعراب، وكانوا يميلون في اللفظ بها على الواو شيئا. وقيل: بل كتبت على الأصل، إذ الأصل فيها واو؛ لأنك إذا جمعت قلت: صلوات، وزكوات، وحيوات، فإنما قلبت ألفا، لما انفتحت وانفتح ما قبلها».

وقد أبدى كثير من النحاة رغبتهم في تصحيح أوضاع بعض حالات الرسم الشائعة المخالفة للنطق، أو التي لا توافق القياس، لكن اعتياد الناس على هذه الصورة المعهودة لديهم كان يقف أمامهم، فابن قتيبة يقول عن كتابة (الصلوة والزكوة، والحيوة) بهذه الصورة «ولولا اعتياد الناس لذلك في هذه الأحرف الثلاثة، وما في مخالفة جماعتهم لكان أحب الأشياء إلي أن تكتب كلها بالألف»(١٢٩). وقد رغب كثير من النحويين العودة إلى رمز الهمزة الأصلي في الكتابة، بحيث تكتب الهمزة دائما بالألف في جميع حالاتها الإعرابية فهذا الفراء (ت ٢٠٧هـ) يشير إلى حالات من كتابة الهمزة على أصلها في بعض المصاحف، فيقول(١٣٠) عن كتابة مثل يستهزئ، إن «العرب تكتب (يستهزأ) فيجعلون الهمزة مكتوبة بالألف في كل حالتها، ويكتبون (شيء) شيأ ومثله كثير في مصاحف عبدالله وفي مصحفنا (ويهيئ لكم ويهيأ، ويهيأ) بالألف». ويذكر ابن قتيبة عن بعض أبناء زمانه من الكتاب رغبتهم في هذا الاتجاه فيقول(١٣١): «وكان بعض كتاب زماننا يدع الحرف على حاله بالألف فيكتب «هو يقرأه» و«هو

---

(١٢٨) ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص٢٠١.

(١٢٩) المرجع السابق، ص٢٠١.

(١٣٠) الفراء: معاني القرآن ج٣، ص٣٠.

(١٣١) ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص٢١٠، ٢١١.

يملأه» وهذا ملأهم» و«هو يشنأك» و«الله يكلأك» و«فلان لا يرزأك شيئا»، ويدل على الهمز والإعراب فيها بضمة يوقعها فوق الألف. وإنما اختار الألف لأن الوقوف على الحرف إذا انفتح وأبدل من الهمزة، على الألف، وكذلك يكتب منفردا. فتركه على حاله إذا أضيف».

لكن هذه الرغبة لم تلاق قبولا من الكتاب، واصطدمت باعتياد الناس على رسم المصحف، وكذلك فإنها خالفت منهجا رئيسا في تطوير الكتابة العربية، وهو عدم الإخلال بالسمات العامة الموروثة لها، والتي وثقها رسم القرآن الكريم؛ لأن مثل هذا الرأي في رسم الهمزة بالذات لو أخذ به لتغير رسم كثير من الكلمات العربية المهموزة، ولتحطم نظامها الإملائي المعهود بصورة واسعة.

وقد أثر القياس النحوي وتعدد الآراء في المسألة الواحدة في كثير من القضايا الإملائية، بل إنها قد وسمت الإملاء العربي بسمة رئيسة، يتمثل في تعدد الأوجه، وكثرتها في اللفظة الواحدة، وهي أوجه تدور في فلك تعدد الآراء والمذاهب التي تطالعنا في النحو والصرف، فتأتي الألفاظ على أكثر من وجه إملائي، مما يجعلها مسرحا رحبا للتأويلات والتقديرات؛ لإخضاعها لسلطان الأقيسة والأصول. فعند إسناد الفعل إلى واو الجماعة مثلا يجوز في رسم الهمزة في هذا الفعل أربعة أوجه، وما كان من باب بطؤ ففيه ثلاثة أوجه(١٣٢) وهكذا. وهذا التعدد والتباين أثر بين لما كان للأصول النحوية والصرفية من هيمنة على الرسم وتفريع المسائلة الإملائية، وهو أثر سلبي في بعض الأحيان أدى إلى عدم حسم الأمر في رسم الحالة الصوتية على صورة واحدة.

خامساً: كراهية توالي صورتين متفقتين في الرسم

كان توالي رمزين أو أكثر متفقين في الرسم في الكلمة الواحدة مثار خلاف بين النحويين، وبالتالي كان له أثر في تعدد الأوجه الإملائية في اللفظة الواحدة. على الرغم من أن التوالي يكون مستثقلا مكروها عند بعض

(١٣٢) د. عبدالفتاح أحمد الحموز: فن الإملاء في العربية، ج١، ص١٤٧، ٤٨٤-٤٨٥.

النحويين، ويكون أحيانا مسموحا به عند آخرين[١٣٣]. وقد ظهر هذا التوالي المختلف عليه في كل ألفين أو ياءين أو واوين، وقد أشار إلى ذلك تحديدا ابن درستويه حين قال[١٣٤]: «اعلم أن أكثر ما يحذف في الكتاب الحروف المكررة كراهية اجتماع الأشباه في الخط». ويشير ابن قتيبة[١٣٥] إلى هذا من خلال إيراده للحروف المكررة، وكراهية وجوده في الكتابة حين يقول «تكتب طاوس وناوس وداود بواو واحدة، وتحذف واحدة استخفافا». وفي موضع آخر نجده يقول[١٣٦]: وإذا كانت الهمزة مضمومة أو مكسورة وبعدها ياء، أو واو كتبت بياء واحدة، أو واو واحدة وحذفت الهمزة، فتكتب (اقرؤا) (وقد قرؤا) (وهم يقرؤن). وعندما ترد الهمزة متلوة بياء (كسرة طويلة) فإنهم يعدون هذا من اجتماع الأمثال الموجب للحذف. فإذا كان بعد الهمزة ياء الجميع أو ياء المؤنث اقتصروا على ياء واحدة نحو قولك للمرأة «إنك تستهزئن...».

وقد أدى منحى أخذ علماء الرسم بمقولة كراهية توالي المثلين في الكتابة إلى كسر كثير من القواعد المنضبطة. وأدى الحذف لعلة اجتماع الأمثال إلى إسقاط رموز كتابية لأصوات موجودة في النطق، وبالتالي عدم مطابقة المكتوب للمنطوق. وكثرة الشذوذ الذي لا مبرر له. فالمقصور إذا كان بالياء كتبت بالياء نحو فتى ورحى، والرباعي تكتب ألفه بالياء. وهذه قاعدة في الاسم المقصور لكن توالي ياءين أدى إلى خرق القاعدة «فكتبوا ما كانت لامه ياء بالألف مثل الدنيا والعليا. وإنما كتبوها بالألف لأنهم كرهوا الجمع بين ياءين في الكتاب»[١٣٧].

سادساً: الاستثقال وكثرة الاستعمال

كثير من مسائل الحذف في الرسم الإملائي يفسرها النحاة بكثرة الاستعمال، أو مما يستثقل كتبه؛ لكثرة دورانه على الألسن، ومن ثم في الكتابة.

---

(١٣٣) د. عبدالفتاح أحمد الحموز: فن الإملاء في العربية، ج١، ص١٨٠.
(١٣٤) ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص٦٩.
(١٣٥) ابن قتيبة: أدب الكتاب، ص١٩٩.
(١٣٦) المرجع السابق، ص٢١١.
(١٣٧) الصولي: كتاب الكتاب، ص٢٥٤.

ولهذا فإن البسملة المفتتح بها كتبت بغير ألف «لأنها كثرت في هذه الحال على كل الألسنة، في كل كتاب يكتب، وعند الفزع والجزع»(١٣٨). وبهذا التفسير عللوا حذف همزة (ابن) بين كل علمين. وكذلك حذفت الألف من الأسماء الأعجمية نحو (إبرهيم وإسمعيل وإسرئيل وإسحق) استثقالا لها. وكذلك سليمن وهرون وسائر الأسماء المستعملة. وكذلك في مثل (الخاسرون والشاكرون والصادقون والكافرون والظالمون والفاسقون والفائزون) وما أشبه ذلك مما يكثر استعماله، إن حذفت منه الألف فحسن، وإن أثبت الألف فيه فحسن»(١٣٩). و«في الجملة إن إسقاطها يحسن فيما كثر استعماله من الأسماء»(١٤٠). والحقيقة أن كثرة الاستعمال هذه لا تؤدي إلى تفسير مطمئن، إذ إن كثيرا من الكلمات تستعمل بكثرة، ولكن لا يحذف منها شيء. كما أن كلمات أخرى لا يكثر استعمالها، ومع ذلك فقد حذفت ألفاتها، خاصة من مثل حذف ألف (الحرث وثمنية). ويرجح أن السبب في حذف الألف يرجع إلى الأصول النبطية للكتابة التي يكثر فيها حذف رمز الفتحة الطويلة، حيث كان شائعا فيها وورثته عنها الكتابة العربية؛ نظرا لعدم رسوخ مبدأ استعارة رمز الهمزة لها في أول عهد الكتابة العربية، مما أدى إلى تسرب بعض الكلمات المتحجرة على وضعها القديم (بدون ألف المد) إلى كتابة القرون التالية. وهذا التفسير يشمل أغلب الكلمات التي يذكرها الأقدمون. أما البسملة وما أشبهها، فلعل السبب الأقرب إلى القبول في ذلك فيرجع إلى أن كتبها قد جاء مطابقا لنطقها في حالة الوصل، وهو ما كانت الكتابة المصحفية تأخذ به كثيرا. وقد تحجرت البسملة على هذا الوضع، فلم تتأثر برسوخ مبدأ الكتابة حسب الوقف على الكلمة، خاصة وأنها كتبت في المصحف في مبدأ كل سورة من سور القرآن، فصارت راسخة في الأذهان على هذه الصورة. ويمكن بهذا التفسير أيضا فهم السر في حذف همزة (ابن) التي لا تأتي غالبا إلا في حالة الوصل،

---

(١٣٨) ابن قتيبة: أدب الكتاب، ص١٨٤.

(١٣٩) المرجع السابق، ص١٩١، ١٩٢.

(١٤٠) الصولي: أدب الكتاب، ص٢٤٥.

الذي يلغي صوت الهمـزة. ولعلها تحجـرت على هذه الصورة، خاصة وأن النحويين يوجبون إثبات همزتها عندما تخرج عن حالة الوصل الشائعة لها.

سابعًا: تحقيق أمن اللبس

فسر النحويون كثيرا مما وجدوه من الألفاظ مغايرا لما كتبت عليه، بأن سبب هذه المغايرة، هي للتمييز بينها وبين ما يشبهها. وبسبب هذا التمييز رسمت بصورة مخالفة للقياس النحوي والصرفي. وهو تعليل شائع لدى مؤلفي القرون الأولى فقالوا «وإنما يزيدون في الكتاب فرقا بين المتشابهين حروف المد واللين، وهي الواو والياء والألف»(١٤١). وقد تابعهم عليه المحدثون حيث قالوا(١٤٢): «إن العربية تهجر التعمية والإلباس، لأن غايتها القصوى إيضاح المعنى وجلاؤه، فما تراءى للنحويين والكتبة التباس رسمه ومعناه بغيره تصرفوا فيه بالحذف أو الزيادة أو غيرهما».

وهكذا حمل علماء الرسم في العربية أكثر الكلمات التي جاء في هجائها زيادة حرف، على مبدأ التفريق بين المتشابه من الكلمات في الصورة الخطية، لا المتشابه في اللفظ، المختلفة في المعنى، فزادوا الألف في مثل (آمنوا وكفروا) ليفرقوا بينها وبين واو الأصل في مثل يغزو، ويدعو وأشباه ذلك(١٤٣). وكتبوا (على) بالياء إذا ما كانت حرفا، فرقا بينها وبين (علا في الأرض) وكذلك كتبوا (إلى) بالياء أيضا فرقا بينها وبين (إلا) المشددة اللام. وكتبوا تاء التأنيث في آخر الكلمات هاء ليفرقوا بينها وبين الأصلية في بناء الكلمة(١٤٤).

وقال البصريون إن الألف في مائة لتحقيق أمن اللبس في الكتب بين مئة ومنه(١٤٥). وفسروا زيادة واو في عمرو للفرق بينها وبين عمر(١٤٦) في حين أن الثابت أن الأعلام في الكتابة النبطية كانت تختم بواو، فلعل الواو في عمرو من

---

(١٤١) ابن قتيبة: أدب الكتاب، ص١٨٣.

(١٤٢) د. عبدالفتاح أحمد الحموز: فن الإملاء في العربية، ج١، ص١٧٤.

(١٤٣) الصولي: كتاب الكتاب، ص٢٤٦.

(١٤٤) د. غانم قدوري الحمد، رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٨٤، ٨٦.

(١٤٥) د. عبدالفتاح أحمد الحموز: فن الإملاء في العربية، ج١، ص١٧٣.

(١٤٦) ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص٢٠٠.

بقايا ذلك الأسلوب النبطي. وقد تشكك ابن درستويه في صحة تفسير هذه الظاهرة حين قال[١٤٧] «ولو زيدت الواو في كل اسم أشبه آخر لصار أكثر الكلام بواو مثل قلب، وقُلب وقدر وقدر». وهكذا يحاولون إلحاق كل ما جاء في الكتابة العربية على غير القواعد المطردة بهذا الباب، وهم لا يعدمون كلمة ينسبون الزيادة لأجلها[١٤٨].

والحقيقة أن تفسير النحويين لمثل هذه الظواهر الإملائية التي وجدت في الرسم الإملائي بمثل تلك العلل الآنفة الذكر، أمر ينقصه النظر العقلي، وعدم انطباق هذه العلل على ألفاظ الظاهرة الواحدة، فمثلا لماذا يلجأ الكتاب إلى الزيادة في هجاء الكلمة ما ليس في نطقها حتى لا تشبه صورة هجائها صورة هجاء كلمة أخرى، وبإمكانهم تحقيق ذلك بطرق أيسر؟ فكلمة (أولئك) التي قيل إن الزيادة فيها حصلت أولا ثم حملت أخواتها عليها، يمكن للكتاب أن يتلافوا ذلك الشبه بكتابتها على حسب لفظها، بإثبات رمز الفتحة الطويلة المحذوفة منها فتصير صورة هجائها هكذا (ألائك) ويتحقق بذلك الفرق والتمييز من حيث الشكل الكتابي بينها وبين ما يمكن أن يشبهها، إلى جانب أن في ذلك تيسيرا على القارئ[١٤٩]، والأمثلة التي تبين عن ضعف هذا التفسير كثيرة.

ثامنًا: التوسط العارض

تكتب الهمزة المتطرفة على حسب حركة ما قبلها فإذا كان قبلها فتحة كتبت في الرفع والنصب والخفض ألفا فتقول ردت بالملأ.. ورأيت الملأ وهذا الملأ[١٥٠] وهكذا، لكن الهمزة المتطرفة قد تتوسط توسطا عارضا لتغير آني في اللفظ. وكان هذا التوسط مجال اختلاف بين علماء الرسم من النحويين من حيث أثره في الهمزة. فهل تبقى الهمزة في حكم المتطرفة، وبالتالي يبقى رسمها كما كان قبل التوسط. أو تأخذ رسما جديدا يلائم حكم التوسط

(١٤٧) ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص٩٢.

(١٤٨) د. غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٨٦.

(١٤٩) المرجع السابق، ص٣٨٩.

(١٥٠) ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص٢١٠

الجديد. وكان نتيجة هذا التوسط العارض أن أخذت بعض الكلمات أكثر من رسم إملائي. وقد عد ابن قتيبة التوسط العارض للهمزة بمثابة التوسط الأصلي، وذلك حين نراه يقول «وإن أضفته إلى مضمر فهو في النصب على حاله»، تقول: رأيت ملأهم وعرفت خطأهم... وتجعلها في الرفع واوا، فتقول «هو يقرؤه، ويملؤه وهل أتاك نبؤهم، وملؤهم، هذا المذهب المتقدم، ولعل هذا هو مذهب النحويين في هذه القضية. ثم يشير إلى المذهب الآخر الذي لا يعتد بالتوسط العارض حين يقول «وكان بعض كتاب زماننا يدع الحرف على حاله بالألف فيكتب هو يقرأه وهو يملأه وهو ملأهم وهو يشفأك والله يكلأك، وفلان لا يزرأك شيئا، ويدل على الهمزة بالإعراب فيه بضمة يوقعها فوق الألف، ثم يشير إلى السبب في أخذ الكتاب بهذا المذهب»[١٥١] بقوله إن الوقوف على الحرف إذا انفرد وأبدل من الهمزة، على الألف، وكذلك يكتب مفردا، فتركه على حاله إذا أضيف.

(١٥١) ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص٢١١.

الفصل الرابع

عصر التجويد (البنية الجمالية)

كان القرن الرابع الهجري محصلة لما سبقه من قرون الازدهار الثقافي والحضاري للدولة العربية الإسلامية، بعد أن نضجت العلوم والمعارف الإسلامية. فحركة التأليف الفعلية بدأت في اللغة العربية في القرن الثاني الهجري، ولم تلبث أن ازدهرت في أواخر القرن الثاني وبداية الثالث. وعندما جاء القرن الرابع كانت حركة التأليف والتدوين على أشدها. وكانت حركة النسخ والتدوين والعناية بالكتابة والكتاب وما يواكبها من تأنق خطي، تسير على قدم وساق لتواكب هذه الثورة العلمية. يقول ألكسندر ستيبتشفيتش(١) بعد أن أشار إلى عناية المسلمين بكتابتهم العربية وإبداعهم الفني فيها «إن التفنن في كتابة الحروف أو ابتداع تشكيلات جمالية من الحروف ماهو إلا عمل مقدس. ولذلك لا نستغرب أن العرب والمسلمين بشكل عام، قاموا بذلك النشاط العظيم في نسخ المؤلفات، الشيء الذي لا نجد له مثيلاً في تاريخ الكتاب المخطوط». وقد بلغ من تفانيهم في التدوين أن اشتغل العلماء بالنسخ حتى عرفوا بذلك! فالنديم يذكر عن الرازي، أبي بكر محمد بن زكريا، أنه لم يكن يفارق المدارج والنسخ. ويروي محمد بن الحسن الوراق أنه قال «ما دخلت عليه قط إلا رأيته ينسخ، إما يسود أو يبيض»(٢).

وكان للخطاطين والمدونين عامة نشاط ملحوظ في هذه الحركة العلمية وخاصة خلال القرنين ١٠ ـ ١١م (٣ ـ ٤هـ). فحسب بعض التقديرات كان ينجز في كل سنة نسخ ٦٠ ـ ٨٠ ألف كتاب في قرطبة. وكان للمرأة دور كبير في هذه النهضة العلمية والخطية، حيث نجد بعضهن ممن يمتهن نسخ الكتب. ففي أحد مراكز النسخ كانت تعمل ١٧٠ امرأة في نسخ القرآن(٣).

وقد بلغت الكتابة شأواً رفيعا لدى علية القوم في القرون التالية، فمارسها الولاة والحكام والسلاطين. واتخذ بعد ذلك السلاطين العثمانيون والوزراء

---

(١) ألكسندر ستيبتشفيتش: تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص٢٣٥.

(٢) النديم: الفهرست، ص٣٥٦، ٣٥٧.

(٣) ألكسندر ستيبتشفيتش: تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص٢٤٦.

والأمراء من فن الخط العربي هواية لهم يصرفون في مزاولته أوقات فراغهم. ويتلقون أصوله على مشاهير رجاله. وقد نزلوا فعلا إلى هذه الميدان يجمعون المصاحف والمرقعات المكتوبة بأيدي الخطاطين المشهورين. بل أسهموا في نسخ المصحف الشريف بأيديهم طلبا للثواب من الله(٤). وكان يواكب حركة النسخ المنتشرة في العالم الإسلامي شغف باقتناء الكتب وتوفيرها للعلماء وطلبة العلم. فانتشرت المكتبات في القرن الرابع على أوسع نطاق في العواصم الإسلامية والمدن الكبرى. وساندتها المساجد في القرى والأرياف بما تحويه من خزائن الكتب في بقية ديار المسلمين. ففي حي الكرخ في بغداد أسس أبو نصر سابور بن أردشير وزير بني بويه دارا للعلم في سنة ٣٨٣هـ، وفي الموصل كان لجعفر بن محمد بن حمدان الموصلي دار علم جعل بها خزانة كتب من كل علم وفن. وفي شيراز كانت خزانة نصر الدولة البويهي، الذي لم يبق كتاب صنف إلى وقته في أنواع العلوم كلها إلا وحصّل فيها(٥).

وقد ألحقت بقصر الخلافة الفاطمية في مصر، وقصر الخلافة الأموية في الأندلس أعظم مكتبتين ظهرتا في العصر الوسيط(٦). ويذكر ستيبتشفيتش(٧) أن الخليفة الحكم الثاني (٣٥٠هـ ـ ٣٦٦هـ) جمع نحو ٤٠٠ ألف مجلد، ووضع لها فهارس تبلغ ٤٤ مجلدا. وأسس الخليفة العزيز بالله (٣٦٥هـ ـ ٣٨٦هـ/٩٧٥ ـ ٩٩٦م) مكتبة في قصره، بلغ تعداد كتبها من ٢٠٠ ألف إلى٦٠٠ ألف. كما كانت هناك مكتبات خاصة في العصر المملوكي مثل مكتبة الإمام بن جابر (ت ١٣٢٥م) التي كانت تحتوي ٦٠٠٠ مخطوط.

وكان لهذه الروح العلمية الأثر البالغ في تخطي الكتابة العربية وفنونها مرحلة الازدهار إلى مرحلة التجويد والإبداع. حيث كانت الكتابة في القرون الثلاثة الأولى تروح بين جهود علماء الرسم والعربية في إكمالها، وإصلاح نظام رسمها؛ وبين عمل الخطاطين القائم على تهذيب الحروف؛ كيما تلبي

(٤) د. محمد عبدالعزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص١٨٩.

(٥) د. عبد الستار الحلوجي: المخطوط العربي، ص١٠٧.

(٦) المرجع السابق، ص١٠٨.

(٧) ألكسندر ستيبتشفيتش: تاريخ الكتاب، القسم الأول، ص٢٤٠-٢٤٥.

غاياتها التدوينية والفنية. وقد ظهر هذا الاتجاه الفني الإبداعي في النهضة الخطية التي بدأت معالمها في نهاية القرن الثالث، ولكنها لم تتضح إلا في هذا القرن علي يد ابن مقلة، حيث استطاع هذا الفنان الخطاط أن يؤكد التوجه الخطي الجديد، الآخذ بالمسارات اللينة في رسم الحروف، ممهدا لقيام الخط المنسوب، والتخلي بعد ذلك عن الخط الموزون ذي الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة. وإكمال مسيرته بعد ذلك على يد كوكبة من عمالقة الخط العربي، وعلى رأسهم ابن البواب وياقوت المستعصمي.

وأحس أعلام هذه المدرسة الخطية بأهمية الدور الذي يقومون به، وضرورة نشره على أسس ثابتة، ونقله إلى الأجيال التي تأتي بعدهم، فلم يكتفوا بالتدريب العملي لطلابهم، عن طريق محاكاة النماذج الخطية العالية تحت إشرافهم، وتوجيههم إلى ما يرفع قدراتهم التدريبية، بل إنهم شاركوا في التنظير للخط، ووضع أسس فنية يقوم عليها هذا الفن، وشرح تفاصيل مكوناته. وقد أورثت هذه المدرسة الخطية تراثا تعليما سخيا بحيث يستطيع المتابع للحركة الفنية معرفة دقائق تفاصيل رسم الحروف، وخصائص كل حرف وسمة اتصاله مع غيره، وقد عرض هذا كله بشكل فني وتعليمي من خلال تجارب عميقة في ممارسة الكتابة الخطية. فالوزير أبو علي بن مقلة قام بوضع تخطيط رئيس للحروف في أشكالها المفردة والمقاييس الجمالية التي تقوم عليها، مبينا مكونات كل حرف على حدة في شكل مجرد يوضح السمات الرئيسة للحرف(٨). فالباء، شكل مركب من خطين: منتصب ومنسطح.. ونسبته إلى الألف بالمساواة(٩).. وهكذا.

وجاء ابن عبدالسلام بعد ابن مقلة فوضع تفاصيل أدق لأشكال الحروف، فالميم عند ابن مقلة كانت مثلاً: عبارة عن «شكل مركب من أربعة خطوط: منكب ومستلق ومنسطح ومقوس» في حين أنها عند ابن عبدالسلام: شكل «مركب من أربعة خطوط: منكب، ومقوس ومستلق بتقويس، ومقوس كالراء

(٨) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٣، ص٢٨ وما بعدها.

(٩) المرجع السابق، ص٣٠.

يكون ربع دائرة... فإن كان آخرها منتصبا فهو في الوضع والطول مثل ألف من خطه، غير مائل إلى استلقاء ولا انكباب. تبدأ أول الميم بشظية وآخرها بشظية»(١٠).

كما نجدهم يضعون مقاييس لصحة كتابة كل حرف، فمقياس صحة الصاد عند ابن مقلة: «أن تجعلها مربعة فتصير متساوية الزوايا في المقدار»(١١). وعند ابن عبدالسلام(١٢): «أن يكون أعلاها كراء معلقة والمنسطح كباء، والمقوس كنون، ويكون رأس النون مشرفا إلى آخرها». ويحددون ما يبدأ بنقطة، وما يبدأ بشظية، أو ما يبدأ بجلفة، وكذلك كيفية كتابة نهاية الحرف، فبعضها يختم بقطة القلم، ومنها ما يختم بشظية، أو ما يرسل إرسالاً(١٣).

على أن هذه النهضة الفنية للخط المنسوب، وإن كانت قد استحوذت على الساحة التدوينية والفنية إلا أنها لم تلغ الخط الموزون الذي بقي في الساحة الخطية ليسهم في المسار الزخرفي للخط العربي. ويتأكد وجوده فنيًا بعد أن احتشدت فنياته تحت مسمى الخط الكوفي. وكان للمغرب العربي نصيب من النهضة الخطية حيث اختصت تلك البقاع بخطها المميز الذي نلمح فيه السمات الفنية لخطوط المصاحف الأولى وخط الجليل الشامي.

وفي أواخر العصر العباسي وما تلاه، سادت المدرسة الشرقية الفارسية بخطوطها المتناغمة بين دقة الخط وسمكه. ومن أبرز خطوطها خط التعليق الفارسي، وهو خط النسخ الذي طورته تلك المدرسة ليكون خط التدوين لديها، ويسود إنتاجها الخطي بعد ذلك. وفي الدولة العثمانية نجد الخط العربي يأخذ مسارا جديدا في ضبط أنواعه واختزال المتشابه منها. والانطلاق بعد ذلك إلى آفاق جديدة في التنويعات الخطية أدت إلى تبلور بعض الخطوط في سمات جديدة وظهور خطوط أخرى لم تعهدها الساحة الخطية كالنسخ

(١٠) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٣، ص٣٦.
(١١) المرجع السابق، ص٧٣.
(١٢) المرجع السابق، ص٣٣.
(١٣) المرجع السابق، ص٣٩، ٤٠.

والديواني والرقعة والطغراء. ونتيجة لهذه الحركة الفنية والخطية وإبداع الذائقة الخطية لدى الفنانين والحرفيين، فقد أخذ الخط مسارا آخر، يعنى بالاتجاه الفني البحت في الخط العربي، حيث أصبح الخط نفسه مادة فنية طيعة في أيدي الفنانين والحرفيين يشكلون منها زخارفهم وإبداعاتهم الجمالية البعيدة عن مقاييس الخط نفسه، مع التزامها بالذوق الفني الرفيع، وقد ظهرت ملامح هذه المدرسة على المواد التطبيقية، فاستثمرت إمكانات الخط العربي في المرونة، والقدرة على التشكل الزخرفي في قوالب هندسية. وكانت تواكب النهضة الخطية نهضة مساندة في علامات الترقيم وأشكال الأرقام. وقد أدى ذلك كله إلى انتشار الخط العربي في أرجاء العالم الإسلامي حيث كتب به المسلمون لغاتهم المحلية. وسوف تدرس البنية الدلالية للكتابة في عصور التجويد في الفصل الخامس، أما البنية الجمالية فهي ما سيدرس في هذا الفصل من خلال ثلاثة محاور رئيسة:

١ ـ مدرسة الخط المنسوب.

٢ ـ الخط بعد سقوط الدولة العباسية.

٣ ـ المدرسة الفنية.

(١)

مدرسة الخط المنسوب

نتيجة لعوامل عديدة، لعل أهمها الاستعمال الواسع للكتابة التدوينية، وحاجتها إلى السرعة مع الدقة، فقد مال الخط العربي إلى التحلل من تلك الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة، ومال إلى الليونة منذ أواسط القرن الثالث الهجري. وقد اتسم هذا الاتجاه الخطي بالليونة في خطوطه، وتناسق أشكال الحروف، وإن كان هذا التناسق بين أطوال أجزاء الحروف غير منتظم بنظام يضبطه على قواعد ثابتة. إلا أن هذا أحدث نقلة نوعية في نهاية هذا القرن وبداية القرن الرابع غيرت مسار الخط العربي، فبدأ الخطاطون يرون ملامح خط مختلف عما عرفوه من الكتابة الموزونة، مختلف بليونته وتناسب أجزاء حروفه، فكان بذلك بداية الخط المنسوب، الذي تغيرت فيه المفاهيم الخطية تغيرا جذريا، إذ بعد أن كانت مهارة الخطاط تظهر في اتزان حروفه من حيث استقامة خطوطها وحدة زواياها، أصبح الخطاط يطمح إلى ميسم جمالي من الخط لم يعهده. وكان هذا الميسم يظهر في ليونة محسوبة للحرف، وتناسب بين أجزاء مكوناته. وقد ساد اعتقاد بين مؤرخي الخط أن ابن مقلة هو صاحب هذا التحول، لكن الشواهد تشير إلى أن ملامح هذه التغيير حدثت قبل ابن مقلة.

وقد ظهرت في نهاية القرن الثالث الأشكال الواضحة لهذا الأسلوب في نقد مؤرخ في سنة ٢٩٢هـ (٩٠٤م) وهو وقت يصعب معه قبول دور أساس لابن مقلة فيه، وهو في العشرين من عمره، وهذا الدور أبعد أن يكون لأخيه عبدالله وهو ابن الرابعة عشرة، ولهذا يرجح أن يكون للذين سبقوهما وخاصة إسحاق بن إبراهيم أستاذ بن مقلة دور كبير في ذلك. ولربما من سبقوه كابن معدان وإبراهيم السجدي[١٤]، وهو تحول تدريجي تظهر آثاره مع تقدم الزمن، ولا

(١٤) يوسف ذنون: الخط العربي والمطلب اللغوي، اللغة العربية والوعي القومي، ص٣١٥.

يمكن نسبته لشخص بعينه. ولهذا فإن نسبة هذا التحول الجذري في أسلوب الخط و الكتابة العربية إلى ابن مقلة غير مقبول. كما ترفضه طبيعة الخط نفسه، وما اعتاده الخطاطون والكتبة من أساليب ورثوها كابرا عن كابر. ولهذا فيمكن القول بأن التحول جاء نتيجة أعمال تراكمية، وتطورات متتالية من عدد من الأشخاص وفي فترة طويلة، ولكن أخذت تتضح معالمه في نهاية القرن الثالث وأوائل الرابع، وإن بقي ملحوظا فيه الأسلوب الهندسي بشكل واضح. وقد أشار إلى هذا القلقشندي مصححا مفهوم الناس حول دور ابن مقلة في طبيعة التغيير، حين يقول(١٥) «على أن الكثير من كتاب زماننا يزعمون أن الوزير أبا علي بن مقلة ـ رحمه الله ـ هو أول من ابتدع ذلك، وهو غلط، فإننا نجد من الكتب بخط الأولين فيما قبل المائتين ما ليس على صورة الكوفي بل يتغير عنه إلى نحو هذه الأوضاع المستقرة، وإن كان هو إلى الكوفي أميل لقربه من نقله عنه». ولعل السبب في توهم نسبة اختراع الخط المنسوب لابن مقلة يرجع إلى رسالة ابن مقلة في علم الخط والقلم، فهي المصدر الرئيس للخطوط المنسوبة، فكانت له هذه المكانة المرموقة في الخط التي أدت إلى طغيان نسبتها إليه على المخترعين الحقيقيين لهذه الطريقة الجديدة، زادتها عمقا مأساة الوزير(١٦). ولعل شهرة ابن مقلة الخطية، وأثره البين في مسيرته الفنية، قد أدت بمؤرخي الخط العربي، مع فقدهم للنماذج الخطية لتلك الخطوط الأولى إلى نسبة كل عمل له تميزه في الخط إلى ابن مقلة، حتى نسبوا له أقلام الخط الموزون، على الرغم من أنها نتاج مرحلة سابقة لابن مقلة. فهي المدرسة الأولى للخط العربي وهي التي سادت منذ نهاية القرن الأول الهجري. ويشير القلقشندي إلى هذا الوهم في تحديد مسيرة الخط بقوله(١٧) «إن ألقاب الأقلام من الثلثين والنصف والثلث وخفيف الثلث والمسلسل والغبار قديمة، وإن

(١٥) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٣، ص١٦.

(١٦) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص١٨.

(١٧) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٣، ص٢٠.

وقع في أذهان كثير من الناس أنها من مخترعات ابن مقلة وابن البواب». وهي قديمة فعلا كما قال؛ إذ هي تدل على أحجام الخطوط، لا على أنواع جدت على الساحة الخطية، فما هي إلا أحجام لنوع واحد هو الخط الموزون. وهو نتاج المرحلة الأولى في مسيرة الخط العربي. وهكذا تبين لنا أن جذور الخط المنسوب قد عرفت قبل ابن مقلة، لكنها عرفت به ونسبت إليه؛ لعوامل عديدة، لكنها نسبة لم تكن ناتجة عن جهل بأمر الخط وأمر القائمين على التجديد فيه، فابن مقلة كان له دور رئيس في بروز هذه المدرسة الخطية الجديدة، ووضح سماتها، ومن ثم تقنين هذه السمات، فهو قد استفاد من الصور اللينة للكتابة القائمة وطبق قواعده الجديدة عليها(١٨).

ابن مقلة ومرحلة التأسيس

تجمع المصادر الخطية على الدور الكبير الذي قام به ابن مقلة(١٩) في نشأة مدرسة الخط المنسوب، ولعل هذا الدور المميز هو ما جعل مؤرخي الخط ينسبون له كل عمل تطويري في الخط العربي ـ كما أشرنا إلى ذلك آنفا ـ لكن المؤكد أن هذا الوزير الفنان، كان له دور رائد في ازدهار مدرسة الخط المنسوب وقيامها على سوقها، حتى إن سمات هذه المدرسة لا تظهر إلا لديه بشكل محدد ومدروس. ولعل ريادته لهذه المدرسة الخطية يرجع إلى كونه كان بارعا في الهندسة، مما مكنه من دراسة التناسب بين الحروف، والخروج بنظام

(١٨) يوسف ذنون: الخط العربي بعد ظهور الإسلام إلى نهاية القرن السابع الهجري. عالم الكتب م ٣، ع٣، ص٣٥٩.

(١٩) هو محمد بن علي بن الحسين بن مقلة، أبوعلي: وزير من الشعراء الأدباء، يضرب بحسن خطه المثل. ولد في بغداد سنة ٢٧٢هـ.وولي جباية الخراج في بعض أعمال فارس. استوزره المقتدر العباسي، والقاهر بالله ، والراضي بالله. وعلى الرغم مما بلغة هذا الوزير من مكانة اجتماعية، وما بلغته عبقريته الفنية من فهم عميق لأصول الخط العربي، وذوق جمالي مرهف كان له الأثر العميق في قيام مدرسة الخط المنسوب على أصول ثابتة إلا أنه –رغم ذلك كله– ابتلي في حياته. ويبدو أن العوامل السياسية كان لها الأثر في ذلك، فقد اكتوى بجحيم السياسة فسجن وقطعت يده اليمني وكذلك لسانه. ولحقه عناء شديد، ومات في سجنه سنة ٣٢٨هـ. ولم يصلنا من خط ابن مقلة شيء. (خير الدين الزركلي: الأعلام، ج٦، ص٢٧٣. وكذلك د. سهيل أنور: الخطاط البغدادي علي بن هلال، ص١٢-١٥).

فني يجمعها(٢٠). ويروي القلقشندي عن صاحب (إعانة المنشئ)(٢١) ما قاله عن الوزير ابن مقلة وأخيه أبي عبدالله «وولدا طريقة اخترعاها، وكتب في زمنهما جماعة فلم يقاربوهما. وتفرد أبو عبدالله بالنسخ، والوزير أبو علي بالدرج، وكان الكمال في ذلك للوزير، وهو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها، وعنه انتشر الخط في مشارق الأرض ومغاربها».

ونستطيع إدراك الدور الذي قام به ابن مقلة في الخط العربي حين نعرف أبعاد ما قام به من إصلاح في النظرية الخطية. فقد جاء على رأس المائة الثالثة فرأى أن الخط العربي قد أطلق إلى غير رجعة الأسلوب المعتمد على الخطوط المستقيمة والزوايا الهندسية. ورأى أن الخط قد اتجه وجهة أخرى يميل فيها إلى اللين المتسق مع سرعة التدوين؛ لمجاراة ظروف الحياة الثقافية. وأخذت حروفه في تفردها واتصالها تأخذ حركة اليد الطبيعية في ليونتها ومجاراتها للسرعة، التي تتطلبها أساليب التدوين. لكن ابن مقلة وجد أن هذا الأسلوب الذي فشا في أوساط الكتاب يفتقد أصلا مهما في مقاييس الجمال، وهو تلك العلاقة الوشيجة بين أجزاء الحرف الواحد، وبينه وبين ما قبله وما بعده، حيث يشكل كل حرف لبنة من لبنات الكلمة الواحدة. ومن ثم السطر الواحد. وهي علاقة تحتم وجود رباط فني بينها. فوجد ابن مقلة أن ذلك لا يمكنه أن يتحقق إلا بالبحث عن علاقة رابطة بين الحروف تجعلها متآخية فيما بينها، متجانسة في إطارها العام. فما كان منه إلا أن وجدها في وضع نسبة جمالية تربط بين أحجام الحروف وأشكالها، فلا يظهر بين هذه الأشكال المختلفة للحروف نشاز، أو تنافر. بل اتساق، وتكامل فيما بينها، إلى حد امتزاج الحرف الواحد مع ما قبله وما بعده، وكأنهما حرف واحد. وقد وجد ظالته في نسق يربط بين حجومها وهو ما سمي بالنسبة الفاضلة التي تعني «أن تجري الحروف على نسبة معينة، إن زاد الحرف عنها قبح، وإن قصر دونها سمج. فعرض الألف في الكتابة المقومة بالنسبة إلى طولها ١ : ٨. وقد دل عدم التزام

---

(٢٠) د. سهيل أنور: الخطاط البغدادي علي بن هلال... ص١٦.

(٢١) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٣، ص١٨-١٩.

هذه النسبة في الكتابة على كثير من الفساد، فالألف التي عرضها بالنسبة إلى طولها ١:١٢ هزيلة مفرطة في الطول، والألف التي عرضها بالنسبة إلى طولها ١:٤ قميئة قبيحة»(٢٢). وقد جاء في رسائل إخوان الصفا ما يبين عن فلسفة ابن مقلة الخطية في أهمية التناسب بين الحرف؛ كيما يحقق الخط أصل الجمال، حيث ورد النص إلى هذا بالقول «ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيدا، وما يكتبه صحيح التناسب، أن يجعل لذلك أصلا يبني عليه حروفه؛ ليكون ذلك قانونا يرجع إليه في حروفه لا يتجاوزه ولا يقصر دونه»(٢٣) ثم يشرح كيفية تحقيق ذلك عن طريق ضبط النسب بين طول الحرف وحجم القلم. ومما يجدر ذكره أن هذه هي النسبة الجمالية هي النسبة التي يأتي عليها تركيب جسم الإنسان، فعرض الجسم الرشيق إلى طوله لا يخرج عنها، و كانت قياسًا متبعًا عند الإغريق(٢٤).

ولهذا فإن اختيار ارتفاع الألف في نص من النصوص يقيد الخطاط في تحديد مقاييس الألف في النص كله، وبالتالي جميع الحروف، حيث يستعمل طول الألف أيضا كقطر لدائرة موهومة، يضبط حجوم الحروف المنبسطة، بحيث نستطيع فيها أن نكتب جميع الحروف. وهكذا فإن الخطاط عندما يرسم أحرفه يقيسها في الواقع بواسطة ثلاثة مقاييس، هي عرض الحرف وقطة القلم وقطر الدائرة. وهذه المقاييس الثلاثة تختار من قبله وتكون أساسا لتناسب خطه(٢٥).

وبهذا الأسلوب تم وضع ضابط لمساحات الحروف تحقق التوازن فيما بينها، فلا يكون أحد الحروف شاذا عن غيره، بل مكملا له، لا يبرز إلا بالذي قبله ولا يتم إلا بالذي بعده. وتشكل معًا تركيبًا واحدًا، وكأنهما شكل واحد، ويستمر التناسق والتناسب حتى نهاية الكلمة.

واعتمد ابن مقلة لتنفيذ طريقته هذه على جعل النقطة أساسا لبناء جميع

(٢٢) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص٧٢.

(٢٣) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ص٤٥، ج٣.

(٢٤) محمد عبد الغني الأبوكاتو: رحلة مع الخط العربي، مجلة العربي، العدد ٢٨٣، ص٦٨-٦٩.

(٢٥) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، ص١٢٧-١٢٨.

الحروف، ومن ثم لقياسها «فالنقطة تتكون من وضع رأس الريشة على الورق، وبتحريك الريشة إلى الأسفل مع الضغط لفتحها إلى أقصى حد حيث ترفع مباشرة وبسرعة، وبهذا يمكن عمل مربع أو معين»(٢٦). وهذه هي النقطة، الوحدة الأولى للقياس عند ابن مقلة. ثم اتجه إلى حرف الألف فكانت «تبدأ بنقطة يمكن عملها على الورقة بالضغط ثقيلا على القلم وأن يتعين طول أوجهها مع عرض الريشة المستعملة، حيث إن القلم يعمل نقاطا منفصلة واحدة في قمة الأخرى حتى يصل إلى الطول المطلوب لحرف الألف، والذي يتغير باختلاف الأقلام»(٢٧). وإذا كانت المراجع لم تذكر ما قرره مهندس الخط العربي الأول - ابن مقلة - في نسبة الألف إلى النقطة - وحدة القياس - فليس هذا معناه أنه قد أهمل هذه الناحية، إذ إنها حلقة مهمة في قانون النسب الفاضلة بين الحروف، فلا يمكنه وهو الذي استنبط نسبة كل حرف إلى الألف أن ينسى تحديد أساسه الذي تدور حوله جميع الحروف، لكن الراجح أن هذا التحديد قد فقد ضمن ما فقد من تراث ذلك الرجل، وقد نقلت كتب التراث كثيرا من الآراء حول نسبة الألف إلى النقطة. فينقل القلقشندي عن ابن عبد السلام «إنها مقدرة بست نقط». وينقل عن زين الدين شعبان الأثاري «أنها مقدرة بسبع نقط فما زاد على ذلك كان زائدا عن مقدارها وما نقص كان ناقصا عنه»(٢٨).

على أننا نجد رأيا متقدما ينسبه القلقشندي إلى صاحب رسائل إخوان الصفا في القرن الرابع في «رسالة الموسيقى» عند ذكر حروف المعجم استطراداً، يشير إلى أن مساحتها في الطول تكون ثماني نقط بالقلم الذي تكتب به ليكون العرض ثمن الطول. إلا أن هذا الرأي على تقدمه لم يؤخذ به، إذ يبدو أنه قد بني على أصول أسس نظرية في أصول الجمال، خاصة وأنه قد

---

(٢٦) Robertson، سهيلة ياسين الجبوري: نقلا عن الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، ص٩٦.

(٢٧) المرجع السابق، ص٩٧.

(٢٨) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٣، ص٢٩.

ورد عرضا في رسالة للموسيقى، ولم يستنبط من الممارسات العملية لمحترفي الخط العربي.

وأيا كانت النسبة التي قدرها ابن مقلة للألف بالنسبة للنقطة فإنه قد جعلها «قاعدة الحروف المفردة، وباقي الحروف متفرعة عنها ومنسوبة إليها»(٢٩). لهذا فقد قاس جميع الحروف ومن القياسات استنبط نسبا لكل حرف بالنسبة للألف. وفي حالة الحروف المقوسة مثل الراء والنون والسين، فقد جعل قطر كل حرف ألفا وهكذا بقية الحروف. ولهذا فقد أخذ في توصيف الحروف بشكل يقرب من التجريد الذي يحدد الإطار العام للحرف ونسبته إلى الحروف. أو بعبارة أخرى حدد الهيكل العام للحرف، وموقعه المساحي بالنسبة للحروف المجاورة. لهذا نجده يقول عن الباء إنها «شكل مركب من خطين منتصب ومسطح... ونسبته إلى الألف بالمساواة». والدال.. شكل مركب من خطين، منكب ومسطح، ومجموعهما مساو للألف.. والراء.. شكل مركب من خط مقوس هو ربع الدائرة التي قطرها الألف..»(٣٠) وهكذا. وبالطبع فإن هذه التحديدات ما هي إلا مخططات للحروف. وليست بأي حال توصيفا دقيقا لأشكالها. ولا شك أن ابن مقلة بعمله هذا قد «جمل الخط، وآية هذا التجميل هو التناسب الهندسي، وضبط مقاسات الحروف عندما أعاد كتابتها. وعمله هذا يعتبر فن الرسم الميكانيكي للحروف»(٣١). وبهذا يمكننا القول إن ابن مقلة قد رسم الهيكل العظمي للحروف وأبان نسب أجزائها، ونسبها إلى حرف الألف، فبدت الحروف متناسقة في أطوالها ومساحاتها. يكمل كل واحد منها الآخر، بحيث تشكل في النهاية كتلة جمالية متناسقة متحدة الأجزاء.

ويلحظ أن ابن مقلة عند بيانه لهيئة الحرف يعنى ببيان مكوناتها الأساسية، والنسب بين هذه المكونات. فالباء «شكل مركب من خطين: منتصب

(٢٩) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٣، ص٢٩.

(٣٠) المرجع السابق، ص٣٠، ٣١.

(٣١) Robertson، سهيلة ياسين الجبوري: نقلا عن الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، ص٩٨.

ومسطح... ونسبته إلى الألف بالمساواة»(٣٢). مما يشير إلى أن ابن مقلة كان همه وضع الإطار العام للحروف، برسم المخططات الرئيسة لكل حروف، في حين ترك التفاصيل الدقيقة لمن يأتي بعده.

وقد اصبح أسلوب ابن مقلة في ضبط التناسب بين الحروف، ومن ثم بين الكلمات أساس التناغم الفني في الخط العربي، فأصبح الحرف لا يرسم بمعزل عن بقية الحروف سواء كانت متجاورة أو لم تكن كذلك، بحيث يأخذ كل حرف في شكله سمات غيره العامة، ويتناغم تناغما كبيرا مع سائر الحروف. وقد شكلت المثلية والتناسب في الخط العربي حجر أساس تبنى عليه سائر الحروف مع بعضها، وكذلك سائر الخطوط. فمقادير الحروف متناسبة في كل خط من الخطوط. وقد ساعدت طبيعة الحروف العربية على تأصيل هذا المبدأ، ولهذا نجد تسمية: الباء وأخواتها، والجيم وأخواتها والعين وأختها. وقد أكد الخطاطون في أدبياتهم وتطبيقاتهم هذه المثلية. فالشيخ زين الدين شعبان الأثاري يضع قواعد عامة للحروف(٣٣) فيقول مثلا: «كل عراقة بدأت بها في كل خط، فعلى مثلها يكون إنهاؤها». كما نجد أنواعا من التناسب بين الحروف «فمنها ما هو متناسب في الطول، ومنها ما هو متناسب في المقدار، ومنها ما هو متناسب في المساحة، أو هو متناسب الرؤوس أو التعريج». ولهذا فإن هناك علاقة قوية بين سائر حروف الصفحة المكتوب عليها النموذج الخطي، وكذلك بين سائر كلماتها. وبهذا فإن العرب عرفوا المقياس (المودول) وهو الوسيلة لتحديد العلاقة العضوية بين أجزاء الشكل، منذ زمن قديم، وأقاموه في مجال الخط العربي؛ لكي يكون معيارا للجمال الأقل. ويصبح المقياس أساسًا كما هو الأمر في العمارة. فكتابة الخط هي أشبه بالبناء، لا بد أن يكون محكما وأن تكون أجزاؤه متناسقة متسقة، وليست خاضعة لمقاييس عفوية، بل إلى علاقات مستمدة من طبيعة الأشياء(٣٤).

---

(٣٢) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٣،.ص٣٠.

(٣٣) المرجع السابق، ص٤٨، ٤٩.

(٣٤) عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، ص١٢٨.

وأصبح الخط العربي المنسوب بفضل المقاييس المحكمة التي أوجدها ابن مقلة يشكل كتلاً خطية متجانسة، ذات سمات جمالية متناسقة الأحكام، تتكئ على فلسفة فنية، وتقوم على رؤية بصرية دقيقة، تعتمد على ضبط العلاقة بين الحروف والنقطة والدائرة والخط. وبهذا يمكننا القول بأن دور - ابني مقلة - هو العمل على تثبيت الخط المنسوب، بوضعه في نظرية متكاملة ذات رؤية شمولية للمنظومة الخطية. وابتكار أشكال جديدة من أنواع الخط المنسوب. وبذلك تحققت النقلة الفنية المطلوبة التي تمثلت في الوضوح والأداء السريع، والجمالية في الخط المنسوب. ويمكن إيجاز نظرية ابن مقلة في الخط المنسوب بالقول إنها قامت على مبدأ التناسب بين الحروف، وذلك بضبط نسب الحروف إلى بعضها، بحيث يقوم تناغم فني دقيق بين حروف الكلمة الواحدة، ومن ثم إضفاء التناسب على المشهد الكامل للصفحة الخطية. وبذلك يكون ابن مقلة قد أعاد تصميم الحروف مراعيا التناسب الهندسي بينها، وضبط مقاساتها. وهو بعمله هذا يكون قد رسم الحرف رسما ميكانيكيا(٣٥). ولعل هذا هو لب عمله التأسيسي لمدرسة الخط المنسوب، الذي فتح الباب على مصراعيه للمطورين بعده.

ابن البواب(٣٦)

بقي أسلوب ابن مقلة في كتابة الخط المنسوب ساريا طوال القرن الرابع،

---

(٣٥) Robertson، سهيلة ياسين الجبوري: نقلا عن الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، ص٩٨.

(٣٦) علي بن هلال بن عبدالعزيز، كنيته أبو الحسن، ولقبه ابن البواب ؛ لأنه أباه كان بوابا. والبواب يلازم ستر الباب، فلهذا نسب إليه أيضا فلقب ابن الستري. لم تحفظ المصادر تاريخ مولده، واضطربت في سنة وفاته .فتأرجحت في تحديدها بين السنوات ٤١٢، ٤١٣، ٤١٤، ٤٢٣هـ وله أنموذج خطي مؤرخ سنة ٤١٤هـ. كان في أول شبابه مزوقا دهانا في السقوف ثم صار يذهب الختم ويرع في ذلك. ثم عني بالكتابة فتتلمذ على ابن أسد الكاتب، فانتهت إليه الرئاسة في حسن الخط وجودته. وكان إلى جانب ذلك شاعر كاتب. ويروى أنه كتب أربعة وستين مصحفا، لكنها لم تصلنا. ومن آثاره التي وصلتنا رائية في الخط والقلم. ومصحف بخطه كتبه في بغداد عام ٣٩١هـ وهو محفوظ في مكتبة جستر بتي في دبلن بإيرلندا. راجع: هلال ناجي: ابن البواب عبقري الخط العربي عبر العصور، ص٧-٩، د. سهيل أنور: الخطاط البغدادي علي بن هلال... ص٧-٨.

إلا أنه قد ظهر للمبدعين من الخطاطين بعده، أن هندسة ابن مقلة وإن كانت تضع المخططات الأساسية المنضبطة لقياس الحروف، فإنها لا تكسبها تلك الانسيابية التي أخذ بها الخط المنسوب. فتبين أن هذه القيود الهندسية المنضبطة، على الرغم من دقتها، لا تأتي بالنتيجة المرجوة. فقد يكون الحرف جميلا، جاريا على النسبة، لكنه يكون في الكلمة غير محقق للمظهر الجمالي المرجو. فجاء ابن البواب ليكمل ما بدأه ابن مقلة. ويقوم قواعد ابن مقلة الهندسية. وكان دوره يتمثل في النهوض فنيا بنظرية النسبة الفاضلة بين الحرف وسمك القلم الذي يكتب به، وعلى تجانس الحروف فيما بينها تجانسا هندسيا على أسس من جماليات الذوق الفني. فكان أن كسا تلك المخططات الهندسية للحروف بكساء أكسبها جسما متناسقا متناغم الأجزاء. ولهذا يمكن القول بأنه هو الذي استطاع أن يقلب الخط الموزون (الكوفي) على وجه يسترعي الانتباه. فأكسبه التناسق والانسيابية، فعني بالمقومات الفنية التي كانت قواعد ابن مقلة بحاجة إليها؛ لتكتسب انضباط الهندسة، وانسيابية اليد وحريتها في الحركة؛ لهذا قيل عن ابن مقلة «إنه كان يحرك حروفه على نول، لكن ابن البواب قد حاكها وجعلها أكثر انسجاما(٣٧). ويبدو أن طريقة ابن مقلة كانت تميل إلى الصرامة في التطبيق الهندسي لرسم الحروف وتشكيلها، أما ابن البواب فقد مال إلى التغاضي عن صرامة القواعد، في سبيل إضفاء تلك المسحة من التناغم والاتساق الذي تظهر به الحروف، ولا تحتمله قسوة الحسابات الهندسية. ولعل هذا ما يفسر قول ابن خلكان عن دور ابن البواب في طريقة ابن مقلة أنه «هذب طريقته ونقحها وكساها طلاوة وبهجة»(٣٨). فكأن ابن مقلة قد رسم الهياكل العظمية للحروف بنسبه الهندسية الدقيقة في مقاييسها، فجاء ابن البواب ليكسيها اللحم الذي أكسبها الطلاوة المتأنقة، والملمس الناعم المتناغم.

---

(٣٧) Robertson، سهيلة ياسين الجبوري: نقلا عن الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، ص٩٨.

(٣٨) ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج٣، ص٣٤٢.

وقد استفاد ابن مقلة حينما أقام نظريته على النسبة الفاضلة من الصورة اللينة للكتابة القائمة، وطبق قواعده الجديدة عليها، لكن لم يعرف عنه أنه قد فرق في نظريته بين أنواع الخطوط، مما يشير إلى أن دوره كان قاصرا على إرساء أسس النظرية الخطية. فاكتفى بتطبيقها على ما تميز من الخطوط، واستقام عوده، كالرقاع والتوقيعات. وكأني به قد اقتصر في تقنين مثل هذين الخطين ليثبت صلاح نظرية النسبة الفاضلة للخط. وفتح مجال التوسع في تطبيقها على الخطوط لمن يأتي بعده، ولما يتميز، أو يتولد من خطوط جديدة، بعد أن حدد النظرية، ورسم منهجها. فجاء ابن البواب بعده فميز بين الخطوط التي بدأت تفترق، وتتميز في سماتها. فقننها حسب موازين ابن مقلة المعدلة على يديه. وبرع «في الأقلام الأخرى التي أرسى قواعدها وميز بينها. وقد بلغت الأقلام التي نقلت عنه ١٦ خطا هي:

١ ـ الطومار.	٢ ـ الثلث.	٣ ـ المحقق.	٤ ـ النسخ.
٥ ـ الريحان.	٦ ـ التواقيع.	٧ ـ الرقاع.	٨ ـ المصاحف.
٩ ـ المسلسل.	١٠ ـ الغبار.	١١ ـ المنثور.	١٢ ـ المقترن.
١٣ ـ الرياسي.	١٤ ـ اللؤلؤي.	١٥ ـ الحواشي.	١٦ ـ الأشعار.

بالإضافة إلى الخط الكوفي الذي أجاده أيضا بتفوق[٣٩] فهو بذلك من أرسى النظرية الخطية وتوسع في تطبيقها، وهو الذي أكمل قواعد الخط وتممها «واخترع غالب الأقلام التي أسسها ابن مقلة»[٤٠].

وإذا لم يصلنا من أعمال ابن مقلة أي أثر خطي يمكن معه معرفة شكل خطه، فإنه قد وصلنا من خط ابن البواب مصحف كتبه سنة ٣٩١هـ وهو محفوظ الآن في مكتبة جستربتي في دبلن، ويمكننا عن طريق فحص كتابة هذا المصحف تبين بعض السمات الخاصة لأسلوب ابن البواب في الخط.

كان الخطاطون قبل ابن مقلة وبعده يبرون أقلامهم بأسلوبين رئيسين،

---

(٣٩) يوسف ذنون: الخط العربي بعد ظهور الإسلام إلى نهاية القرن السابع الهجري. عالم الكتب م٣، ع٣، ص٣٥٩.

(٤٠) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ص١٩، ج٣.

أحدهما يبرى فيه سن القلم بحيث يكون مستويا، أي تأتي قطته قائمة على الورقة، وهو ما يسمى بالقطة المستوية. وأسلوب آخر يبرى فيه القلم بحيث يكون السن مدورا. ولعلهم كتبوا الخط الموزون بالقلم الأول، وعندما تحللوا قليلا من خطوطه الهندسية كتبوا بالقلم الثاني الذي تكون سنه مدورة. وقد بقي معهم هذا النوع من البري بعد التحول إلى الخط المنسوب، فهو الأنسب للكتابة في هذه الأسلوب الجديد. وقد بقي هذان الأسلوبان من البري حتى جاء ابن البواب، فأحدث نقلة نوعية في بري القلم حيث حرف قطة القلم، فلم تعد مستوية؛ مما أدى إلى إعطاء الحروف تباينا في رسم أجزائها العمودية والأفقية. ولسنا مع سهيلة الجبوري(٤١) في رأيها المبني على أقوال أي. روبرتسون في أن قطة القلم لم تحرف إلا على يد ياقوت؛ ذلك أن خط ابن البواب في مصحف مكتبة جستربتي يشير بشكل واضح إلى أن قطة القلم التي كتب بها ذلك المصحف كانت محرفة، وإن كان التحريف قليلا. وهو ما سيزيده ياقوت المستعصمي بعد ذلك.

وتظهر ملامح القطة المحرفة في الاختلاف الطفيف بين عرض الخطوط الأفقية والرأسية، كما تظهر في السن المدبب في نهائيات الحروف مثل حرف اللام والميم والنون والفاء والكاف والألف المقصورة. وهو ما اصطلح عليه في أدبيات الخط بالتدقيق(٤٢). كما تأتي دارات الواوات والفاءات والقافات محوقة، بصورة تبرز فيها انعطافات القلم الاختلاف في السماكة والرقة بين أجزائها، وهو أمر لا يمكن تحقيقه إلا بقلم محرف. وقد جاءت عراقات أحرف النون والياء في الكلمات (من) و(على) و(أن) و(متى)، (إلى) متشابهة، وكأنها نسجت على نول واحد. كما جاءت أواسط حروف الحاء والخاء والجيم مفتحة بحيث أبرز السواد بياض الورق فلم يطمسه وهو ما يسمى بالتحديق، تشبيها بالأحداق المفتحة. وفتحت وجوه الحروف ذات الأجزاء المغلقة مثل الهاء والعين

---

(٤١) Robertson، سهيلة ياسين الجبوري: نقلا عن الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، ص٨٣.

(٤٢) ناجي زين الدين: رسالة أبي حيان التوحيدي في علم الكتابة . (نبذة من الرسالة) مصور الخط العربي، ص٣٩٦.

والغين، مما يوضحها ويدل على انفتاحها، وهو ما أصبح يطلق عليه بالتخريق. وكانت الحروف متناسبة في أحجامها وأطوالها، مشكلة علاقة وطيدة بالألف. وهي من أبرز خواص مخطوطة هذا المصحف. وعلى الرغم من انتظام الحروف فلا يوجد جفاف ميكانيكي حولها. وهذا من المؤكد كان جوهر طريقة ابن البواب ومسلكه التطويري، فقد توصل إلى خط جميل وفي الوقت نفسه احتفظ بالألف باء المنتظمة والمتناسبة(٤٣).

واقتصر ابن البواب في استعمال أسلوب مط الحروف على السين في البسملة في أول السورة، حيث أخذت أكثر من ثلثي السطر. وقد استعمل أسلوبا في النقط اندثر الآن، وهو ما يسمى لدى علماء الرسم والهجاء بالإعجام الذي ليس محضا(٤٤). حيث ميز بعض الحروف غير المعجمة بحروف صغيرة مكتوبة تحتها كالهاء والصاد والعين وجعل فوق السين والراء مثلها مقلوبة(٤٥).

وكان من المعاصرين لابن البواب، أبو حيان التوحيدي (ت ٤٠٠هـ) ذلك الأديب والفنان الذي احترف مهنة الوراقة ونسخ الكتب. وقد خبر صنعة الكتابة وعرف دقائقها الفنية. واستطاع أن يلم بالحركة التطويرية التي قام بها ابن البواب. ودون خبرته الفنية ومعارف عصره الخطية في رسالته المسماة «علم الكتابة». وهو أبرز من تحدث في جماليات وتقنية الخط. ورسالته أهم ما ألف بالعربية في هذه الفن(٤٦). وقد ذكر شروط الخط الجميل بقوله «والكاتب يحتاج إلى سبعة معان، الخط المجرد بالتحقيق والمحلى بالتحديق، والمجمل بالتحويق والمزين بالتخريق والمحسن بالتشقيق والمجاد بالتدقيق والمميز بالتفريق». فكأنه بهذه الشروط الجمالية أراد تصوير جانب من جوانب مدرسة ابن البواب الخطية التي أكملت مقاييس ابن مقلة، حيث تم وضع مثل هذه المقاييس وغيرها حينما رأى المجودون أن مراعاة النسبة في الحرف الواحد لا

(٤٣) سهيلة ياسين الجبوري: الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، ص٨٢.
(٤٤) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، ص٥٦٤ .
(٤٥) سهيلة ياسين الجبوري: الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، ص٨٣.
(٤٦) د. عفيف البهنسي: الخط العربي أصول نهضته وانتشاره، ص٦٩.

تأتي بالنتيجة المرجوة. كما أن مراعاتها في حروف الكلمة كافة وجدت أنها غير محققة للغاية في كثير من الأحيان. فقد يكون الحرف المفرد جميلا جاريا على النسبة، كما قد تكون الكلمة برمتها كذلك، في حين يأتي الكلام كله قبيحا في تركيبه، ينقصه التسطير، أو الإشباع، أو تعوزه التوفية(٤٧).

ولقد استقرت في مدرسة الخط المنسوب لدى ابن البواب، سمات خط الثلث الذي أصبح «أبرز أنواع الخط العربي فنيًا، وأهمها وظيفيًا؛ لأن هذا الخط هو أصل الخطوط المنسوبة»(٤٨).

ياقوت المستعصمي(٤٩)

كان دور ابن البواب في تطوير الخط العربي دورًا مميزًا ومؤثرًا في مسيرته، وكان لعمله في إضفاء الرونق الجمالي على طريقة ابن مقلة الأثر الكبير في انتشار أسلوبه في العالم الإسلامي. وقد مكث فنانو الخط العربي قرنين من الزمان، وهم يتدارسون طريقة ابن البواب، ويعملون على إتقان تنفيذها، والوصول إلى الكمال في التطبيق، قبل أن يبحثوا عن تجديد آخر تبعثه حركة فنية أخرى تدفع مسيرة الخط إلى آفاق أخرى.

ولعل مثل هذه الخطوات المتأنية للخط العربي، ما يشير إلى طبيعة النقلات التطويرية في العلوم والفنون، فهي نقلات حاسمة ومؤثرة، لكنها لا

---

(٤٧) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص٥٤ .

(٤٨) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٤٢.

(٤٩) هو أبو الدر جمال الدين ياقوت بن عبدالله الرومي المستعصمي الكاتب. أصله من بلاد الروم. عاش في بغداد في القرن السابع الهجري، و توفي بها سنة ٦٩٨هـ. انتسب إلى الخليفة العباسي المستعصم بالله فعرف بياقوت المستعصمي.نشأ في دار الخلافة، واعتنى بتعليمه الخط صفي الدين عبد المؤمن أحد فقهاء المدرسة المستنصرية، وأشهر كتاب زمانه. كما أخذ الخط على يد الشيخة المحدثة الكاتبة زينب ابنة الأبري، وكتب كذلك على يد ابن حبيب. حذق فن الخط وأتقنه، وجوده حتى لقب بقبلة الكتاب. وتصدر لتعليم فنون الخط فبلغت شهرته الآفاق حتى قصده الناس، وتسابقوا في اقتناء خطوطه. كان له ذوق رفيع في الأدب والشعر له آثار خطية وكتب مخطوطة. ويذكر صاحب الأعلام أن له كتبا مطبوعة. راجع: الزركلي: الأعلام، ج٨، ص١٣١. وليد الأعظمي: تراجم خطاطي بغداد المعاصرين، ص١٢٣-١٢٤. محمود شكري الجبوري: الخطاط ياقوت المستعصمي، مجلة المورد، م ١٥، ع٤، ص١٤٩.

تأتي إلا بعد تشبع بالنقلة السابقة، وتفهم لجميع أبعادها وجوانبها الفنية؛ لتأتي الخطوة التالية بعد ذلك مبنية على ما سبقتها، ومنبعثة من داخل الفن نفسه، ومن أبنائه الذين انكبوا على دراسته وأتقنوا فنونه. وبعد أن نضجت تجاربهم الخطية على أسس الفن وأصوله. فهي ليست خطوات لهو جاءت مفروضة من خارج أهل الصنعة وأربابها، بل هي وليدة النضج الذي اكتسبه الفن بين أهله، وهذا ما تم للخط العربي.

ففي القرن السابع الهجري ينشأ ياقوت المستعصمي (٦٩٨هـ) في دار الخلافة. وبعد أن تعلم الخط العربي وتمكن من أصوله، وتشرب فنونه، قام بحركة تطويرية جديدة في الخط، استطاعت أن تنقله إلى أفاق أرحب، وتحدد معالمه، وتنتقى أبرز أنواعه وتطورها. حيث قام بمراجعة شاملة للخط الموروث من ابن مقلة وحتى ابن البواب. وحاول أن يستشف ملامح طرائقهم لتحديد ما ينقصها وما يمكن عمله لتطويرها. فوجد أن القواعد التي وصل إليها الخط المنسوب متينة ومتماسكة، من حيث مقاييسها وأبعادها ومعاييرها الجمالية الهيكلية، ولكنها تحتاج إلى أسلوب أرقى في الأداء، يضفي إلى جمال هيكلها ونسبها، جمالا في تفاصيل حروفها وتناغم أجزائها، فركز جهوده في هذا الاتجاه.

توصل ياقوت إلى اختراع طريقة غير مسبوقة في بري القلم، فجعل شحمته أقل رهافة، وزاد من تحريف قطته، مما شكل نقلة جمالية كبرى في تجويد الأقلام الستة المنسوبة جميعًا(٥٠). وكان لزيادة تحريف قطة القلم الأثر البالغ في إعطاء أنواع الخط المنسوب ذلك التناغم بين أجزاء الحرف الواحد. ومن ثم بين أجزاء الكلمة والرقعة نفسها بحيث لم تعد أجزاء الحرف على سمك واحد وهو ما يقربها إلى الصبغة الهندسية، وإلى العملية الميكانيكية البحتة، بل أصبحت تخضع إلى ليونة اليد، وحركتها المتناغمة، مع ذوق الخطاط، بحيث جعل هذه التحريف الخط «خطا يمتاز بالرشاقة والجمال، فأصبحت لديه الخطوط العمودية رفيعة ورشيقة. بينما حملت الخطوط

---

(٥٠) الموسوعة العربية العالمية، المجلد العاشر، ص٩٦ .

الأفقية الثقل وصارت عريضة ركزت الشكل العام للكتابة»(٥١).

وقد اعتمدت مدرسة الخط المنسوب منذ ابن مقلة على التناسب بين أحجام الحروف والتشابه بين أجزائها. وأصبح عرض الألف يحدد طولها وبالتالي يحدد أحجام بقية الحروف. ولقد كان لياقوت المستعصمي دور رئيس في دقة هذا التناسب بين أحجام الحروف، عن طريق اكتشاف وحدة القياس بالنقطة، حيث ينسب إليه هذا الأسلوب، فأصبح تقدير أحجام الحروف لا يعتمد فيها الخطاط - وبالذات المتعلم - على التخمين، بل على وحدة مضبوطة هي النقطة، وهي المكون الأول للحرف. فصار تحديد التناسب بين الحروف، على أساس هذا المقياس الدقيق. وقد أثبت هذا الأسلوب جدواه، وبقي الوسيلة العملية لمساعدة الخطاط على ضبط التناسب بين حروفه وقلمه. ومازالت قائمة للتعليم، وتجويد الخطوط العربية حتى الآن. وكما حدث في الخط الموزون قبل ابن مقلة من تعدد لأسماء الخطوط وتشابه كثير في المسميات، فقد حصل هذا في الخطوط المنسوبة وخاصة بعد ابن البواب، حيث أصبحت الساحة الخطية تعج بكثير من المسميات التي لا تختلف كليا فيما بينها، إلا في أسلوب التنفيذ، أو فنيات الخطاط نفسه.

فكان من أعمال ياقوت البارزة أن اقتصر على خطوط ستة فقط سميت(الأقلام الستة)، وأهمل ما عداها، بالإضافة إلى الكوفي. فثبتت قواعدها، وميز بينها؛ لكي لا يحدث فيها الخلط والالتباس فكانت(٥٢):

١ - الثلث. ٢ - النسخ. ٣ - المحقق.

٤ - الريحان. ٥ - التواقيع. ٦ - الرقاع.

ولنتبين أهمية ما قام به ياقوت في تحديد الأقلام الستة، والاقتصار عليها بعد اصطفائها من خضم الأنواع، والأشكال المتشابهة في الهيئات المتداخلة في الأسماء، نشير إلى مصطلح مثل المحقق. فهذا المصطلح تناوله الخطاطون

(٥١) يوسف ذنون: الخط العربي بعد ظهور الإسلام إلى نهاية القرن السابع الهجري. عالم الكتب م ٣، ع٣، ص٣٦١.

(٥٢) المرجع السابق، ص٣٦١.

ومؤرخو الخط العربي في عصر ياقوت وما قبله. فتارة نجده اسم خط كما أثبته ياقوت، وتارة نجده يشير إلى أسلوب معين في تنفيذ الخط، وهو ما أشار إليه القلقشندي، فحين شرح مفهوم المحقق والمطلق من الخطوط قال(٥٣): «قسم أهل الصناعة الخط إلى قسمين: محقق ومطلق. فأما المحقق فما صحت أشكاله وحروفه على اعتبارها مفردة.. وأما المطلق فهو الذي تداخلت حروفه واتصل بعضها ببعض».

وقد بقي هذا الخط موجودا لدى مؤرخي الخط. وإن كان قد اقتصر في العصر العثماني على أحد صور خط الثلث.

وعند مراجعة الأشكال الخطية التي وصلتنا لأنواع الخطوط عند ياقوت المستعصمي نجد أن أغلبها يكاد أن يكون تنويعا لخط الثلث، الذي هو أصل الخطوط المنسوبة. فحروف المحقق على صور حروف الثلث، مع زيادة قليلة في الطول والاستقامة. وخط الريحان هو المحقق المصغر. وخط التواقيع هو الثلث المصغر ذو الليونة الكبيرة. وخط الرقاع هو شكل التواقيع المصغر. وكذاك الحال مع خط الريحان. أما خط النسخ فيبدو أنه قد نضجت صورته ابتداء من ابن البواب. فجاءت سماته واضحة المعالم عند ياقوت؛ فظهرت في المخطوطات التي وصلتنا من خطه، صورة النسخ كاملة الأوصاف(٥٤).

ورغم محاولات حبيب الله فضائلي التفريق بين هذه الخطوط إلا أنه لم يستطع؛ لتشابهها في أكثر تفاصيلها، حيث نجده يورد خطا اسمه «قلم الأسفار» ويعلق عليه قائلا «ولا نرى فيه تفاوتًا مع القلم الجليل المحقق، في حين أن بعض الأشكال مع قلم الثلث تداخلت فيه»(٥٥)، كما لم تستقم له كثير من المسميات، حيث نجده في خضم هذا التداخل، يسمي بعضها بالممزوج(٥٦).

---

(٥٣) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٣ ص٢٦.

(٥٤) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص١٩ وانظر إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٤٢. وانظر: حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص١٩٨، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٩، ٢١٠، ٢١١.

(٥٥) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٢١١ .

(٥٦) المرجع السابق، ص٣٠٨ .

ولعل هذا التداخل في المسميات والتشابه في الأشكال، هو ما شكل صعوبة كبرى في فض الاشتباك بينها، وهي صعوبة متأصلة في تاريخ الخط العربي، كما أشرنا إلى ذلك في ما سبق في أنواع الخط الموزون. وهذه الصعوبة تؤكد أهمية عمل ياقوت المستعصمي في تلك الفترة المبكرة.

وقبل الانتهاء من الحديث عن مدرسة الخط المنسوب أود الإشارة إلى مقولة بعض الباحثين عن النماذج الخطية لهذه المدرسة، من مثل الدكتور عبدالعزيز الدالي، حين يقول(٥٧) عن مدارس التجويد الأولى إن «ما وصل من هذه المدارس من نماذج لا تدل على روعة ما أنتجه خطاطوها، بل جاء على عكس تصورنا إياها من حيث الإجادة والإتقان. فإنه يمكن القول إن هذه المدارس كانت مقررة لقواعد الخطوط العربية أكثر منها مجودة منتجة فيها». فالدالي يصف نماذج هذه المدرسة بالرداءة أو على الأقل بعدم الجودة. وهو تحليل وحكم في غير محله، لاختلاف الظروف والأزمان، فمدرسة الخط الموزون من ابن مقلة إلى ياقوت كانت في حقيقتها مقررة ولكنها أيضا كانت مجودة، فما أنتجته من نماذج خطية وصلت إلينا تدل على إبداع خطي غير مسبوق! أما الحكم عليها بمقياس خطوط المدرسة العثمانية المتأخرة، فهو حكم قاصر النظر. إذ يشبه هذا الأسلوب، الحكم على إبداع اليونان والعرب في الرياضيات والعلوم بمقاييس الرياضيات في العصر الحديث، ومقارنتها بعلوم الحاسب الآلي وتقنيات الفضاء. وهذا أمر لا يمكن أن يقول به أحد، فلا هذا الزمان زمانهم، وأسبقيتهم في العلوم تبين عن مكانتهم. وكذلك الأمر مع رواد مدرسة الخط المنسوب.

الخط المغربي

دون القرآن الكريم في المدينة بالخط الحجازي، ومنها أرسلت المصاحف إلى الأمصار في عهد عثمان بن عفان. وقد تركز هذا الخط في بلاد الشام، بوصفها دار الخلافة، وقد تطورت سمات هذا الخط حتى أصبح يسمى بخط

(٥٧) د. عبدالعزيز الدالي: الخطاطة، الكتابة العربية، ص٦٩ .

الجليل(٥٨). وقد اتجه الفاتحون من المسلمين حاملين راية الإسلام إلى إفريقيا، فتم فتح مصر. ومنها انطلقت جنود الإسلام إلى الشمال الإفريقي. وكانوا في رحلتهم الظافرة هذه، يحملون كتاب الله في صدورهم، وفي المصاحف المعتمدة اعتماد كليا على الخط الحجازي. وقد استقر المسلمون في القيروان من الشمال الإفريقي سنة ٥٠ هـ (٦٧٠م) وفي هذه العاصمة الإسلامية الجديدة، انتشر القرآن وخطه بين أهل المغرب. ومنه انتقل إلى الأندلس بعد فتحها.

وإذا كانت الكتابة العربية هناك قد تأثرت بالحركات التطويرية التي قام بها علماء العربية من أبي الأسود الدؤلي ومن جاء بعده، على تفاوت في قبولها، فإنها قد توقفت عن الأخذ بالحركات الفنية الخطية التي أصابت الخط في المشرق، وظل عرب المغرب يستعملون الخط الموزون (الكوفي فيما بعد) ولم يزدهر فن الخط عندهم أبدا، لأنهم اعتبروا أن الخط الكوفي هو الخط العربي الأصيل والتزموه أكثر من المشارقة(٥٩). وأخذ الخط العربي في المغرب يتطور ذاتيا من داخله، ومن أبناء المغرب نفسه، بعيدًا عن الحركة الفنية في المشرق. ولكن كان هذا التطوير في حدود ضيقة جدا، وذلك نتيجة عوامل منها:

أولاً: بعد المغرب العربي عن مراكز التطوير اللغوي والكتابي والفني، (البصرة والكوفة وبغداد).

ثانيًا: الحرص الشديد على التمسك بالأصول الأولى للكتابة العربية، على اعتبار أنها هي كتابة المصحف الذي خطه الصحابة رضوان الله عليهم. ويلحظ هذا الاتجاه في متابعة أهل المغرب والأندلس طريقة أهل المدينة في نقط مصاحفهم(٦٠)، وكذلك في كثير من أقول أبي عمرو الداني، من مثل قوله(٦١) في تركه لأسلوب الخليل في شكل الحركات في القرن الرابع الهجري «وترك

(٥٨) انظر الفصل الثاني: نشأة الخط الموزون.

(٥٩) فوزي سالم عفيفي: الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي، ص١٦٦، وانظر أيضا الموسوعة العربية، م١٠، ص١٠١.

(٦٠) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٨ و ص٢٠.

(٦١) المرجع السابق، ص٢٢.

استعمال شكل الشعر، وهو الشكل الذي في الكتب الذي اخترعه الخليل في المصاحف الجامعة من الأمهات وغيرها أولى وأحق، اقتداء بمن ابتدأ النقط من التابعين، واتباعا للأمة السالفين».

ولم يكن هذا الحرص على المحافظة في الخط والكتابة ناتجا عن فقد القدرة على الإبداع، فذلك ما لم يقل به أحد. كما ينفيه تفوقهم الأدبي والعلمي والفني والإبداعي في مجالات الحياة الأخرى. لكن محافظتهم هذه، كانت ورعا منهم من أن يحدث في الكتابة التي دون بها المصحف والعلوم الشرعية ما ليس على رسومها الأولى.

وأقدم ما وصل إلينا من الخط المغربي لا يرجع إلى ما قبل سنة ثلاثمائة للهجرة، حيث اكتسبت مدينة القيروان أهمية سياسية بعد انفصال المغرب عن الخلافة العباسية، وصارت عاصمة للدولة الأغلبية ومركزا علميا، وأنشئت فيها جامعتها الكبرى، فتحسن بها الخط المغربي(٦٢). وأصبح الخط بعد ذلك يسمى في تلك الربوع بالخط القيراوني، نسبة إلى محطته الأولى في المغرب العربي، وإلى ما حدث له من تطوير ذاتي في تلك المدينة. وكان الخط القيرواني هذا شبيها بأصوله الأولى، حيث يحمل سمات الخطوط العربية الأولى التي انتشرت بعد ذلك من خط الجليل الشامي. إذ كان شكله ذا خطوط مستقيمة و زوايا حادة. وقد تطور عن القيرواني خط آخر نسب إلى المهدية، لكنه قريب الشبه به. وهناك الخط التونسي الذي يعد أكثر الخطوط المغربية مرونة والجزائري وهو حاد الزوايا(٦٣).

وظهر في الأندلس نوع مطور من الخط القيرواني أصبح يسمى بالخط الأندلسي يميل إلى الليونة في رسم حروفه. ويمتاز عن الخط المغربي بما يشيع فيه من الاستدارات وتداخل الكلمات وإطالة أواخر الحروف، والعناية بتنسيق الكتابة وتحسينه(٦٤). وقد تطور منه نوعان أساسيان أحدهما تكثر

---

(٦٢) عبدالفتاح عبادة: انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، ص٧٩.

(٦٣) الموسوعة العربية العالمية، المجلد العاشر، ص١٠١.

(٦٤) عبد السلام هارون: تحقيق النصوص ونشرها، ص ٢٦.

فيه الزوايا سمي بالكوفي الأندلسي والآخر تكثر فيه الانحناءات والاستدارات سمي بالقرطبي أو الأندلسي، استخدم في نسخ المصاحف والكتب. وقد ساد هذا النوع في المغرب العربي كله حتى أواخر حكم الموحدين.

ثم ظهر الخط الفاسي ثم السوداني أو التمبكتي (نسبة إلى تمبكتو في مالي) ويمتاز بكبره وغلظه. وانتشر هذا الخط في أواسط إفريقيا على يد أهل المغرب منذ القرن السابع الهجري، وكان مركزه مدينة تمبكتو المؤسسة سنة ٦١٠هـ، حيث صارت هذه المدينة المركز العلمي الرابع للمغرب(٦٥).

ويرى هوراس(٦٦) أن الخط المغربي «ظل منحصرا في أربعة أنواع هي: القيرواني، والأندلسي، والفاسي، والسوداني. وظهرت أولى أساليبه في القيروان كاشتقاق يحمل سمات جمالية خاصة عالية من خط المصاحف الكوفي عرف بالخط القيرواني». ويستخدم الخطاطون في المغرب العربي أقلاما تختلف عن أقلام المشارقة من حيث بريها وقطتها التي تميل إلى الاستدارة(٦٧). وفي هذا ما يشير إلى الأصول في بري القلم إبان القرون الثلاثة الأولى، حين كانت الخطوط الموزونة تكتب بقلم مستدير أو بقلم ذي قطة غير محرفة.

الخطوط الموزونة بعد القرن الثالث الهجري

بدأ تحول الخط العربي في نهاية القرن الثالث من الخط الموزون ذي السمات الهندسية في رسمه وزواياه إلى الخط المنسوب. وقد ترسخ هذا التحول قاعديا على يد ابن مقلة، حين أخذ بمبدأ التناسب بين الحروف شرطا أساسيا لبناء الحروف العربية في إطارها الفني. وإذا كان القرن الرابع قد شهد انحسارا في الخطوط الموزونة في مقابل الخطوط المنسوبة(٦٨) فإن

---

(٦٥) عبدالفتاح عبادة: انتشار الخط العري في العالم الشرقي والعالم الغربي، ص٨٠ وانظر أيضا: د. عبدالعزيز الدالي: الخطاطة ص٩٣-٩٨.

(٦٦) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص١٣٩.

(٦٧) الموسوعة العربية العالمية، المجلد العاشر، ص١٠١.

(٦٨) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص١٤.

الخط الموزون قد بقيت له مكانة بارزة لدى الخطاطين والكتبة بعد ذلك التاريخ بقرون، فقد استمرت المصاحف تكتب به طوال القرنين الرابع والخامس ليحل محله خط النسخ(٦٩) بعد ذلك.

ومما هو جدير بالملاحظة أن الكتابات التذكارية ظلت حتى أواخر العصر الأيوبي تكتب بالخط الكوفي الوريث الشرعي للخط الموزون، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود نقوش تذكارية استخدم فيها خط النسخ مبكرا عن موعد ظهوره وشيوعه. ومدة سيادة الخط الكوفي التذكاري في العالم الإسلامي تمتد حتى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) حين بدأ يغلبه على أمره خط النسخ ويسلبه تلك المكانة الممتازة التي كانت له في فارس، وبلاد الشرق الأدنى، ومصر التي تأثرت فنونها في العصر الأيوبي بمؤثرات سلجوقية واضحة. وكان للخط التذكاري اللين السيادة المطلقة في العصر المملوكي، فقد كتبت به المصاحف وحليت به واجهات المساجد. واتسعت تبعا لعظم المنشآت المملوكية «المساحات» التي حليت بهذه الكتابات في أعلى واجهات المساجد بالخط المستدير اللين الكبير الحجم(٧٠) . وقدر للخط الكوفي التذكاري أن يحيا في إيران حتى القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي) بينما انقرض أو كاد في مصر منذ أواخر العصر المملوكي»(٧١) ولم يبطل استعماله في كتابات شواهد القبور إلا في أواخر القرن السابع (سنة ٦٨٣هـ) حيث أصبحنا لا نرى شاهداً واحداً من عصر المماليك يكتب بهذا الخط. وإن ظل مستخدما كخط زخرفي ثانوي على الفنون التطبيقية، بعد أن فقد مكانته كخط رسمي على العمائر، والفنون التطبيقية والمصاحف والمسكوكات(٧٢).

مصطلح الخط الكوفي

خرج الخط العربي من الحجاز راحلا إلى الأمصار المفتوحة على صفحات

---

(٦٩) د. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص٤٢.

(٧٠) إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية. ص٧٩-٨٠.

(٧١) إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية. ص٧٨.

(٧٢) د. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص١٥٠.

المصاحف التي كتبت في عهد عثمان - رضي الله عنه - في المدينة. وعن طريق هذه المصاحف انتشرت الكتابة العربية في شكل حروفها، وفي طريق رسمها الإملائي، وتلقاها السلمون بالإجلال والإكبار. وسمي هذا الخط بعد تحور طفيف له في الشام بخط الجليل الشامي، وأخذت أمصار المسلمين تتلقف خط المصاحف هذا، ويكتب به الناس في حياتهم العامة والخاصة، ويتبارون في إتقانه، فكثرت التسميات التي تطلق على هذا الخط، منسوبة إلى الأقاليم الإسلامية، فوجدنا أسماء مثل المكي والمدني والبصري والكوفي والوساطي والحيري والمعقلي والمصري والنياري والشامي. وهي تسميات لم يكن المقصود منها دلالتها على اصطلاح خاص لنوع من الخطوط ذي سمات مميزة، بل كانت تدل على تنويعات محدودة جدا لخط واحد. والدليل على ذلك أن مؤرخي الخط العربي لم يشيروا إلى انتشار خط من هذه الخطوط في إقليم آخر غير الإقليم الذي نسب إليه. فلو كانت خطوطا ذا تميز واختلاف عن خطوط الأقاليم الأخرى لتسابق خطاطو كل إقليم للأخذ من خط الإقليم الثاني، ولأثبت ذلك المؤرخون بانتقال خط إقليم إلى إقليم آخر. وهذا يشير إلى تشابه،إن لم يكن تطابق جميع خطوط الأقاليم في القرون الثلاثة الأولى. والحال كذلك مع الخط الذي نسب إلى الكوفة. فالمصادر القديمة لا توجد فيها هذه التسمية بالمعنى الاصطلاحي المعروف عندنا. فقد ورد ذكر كتابات تنسب للمدن الإسلامية الرئيسة كالمدينة ومكة والكوفة والبصرة، ولكن هذه الكتابات لم تنتشر، ما عدا كتابات مصاحف المدينة في عهد الخليفة عثمان ابن عفان - رضي الله عنه(٧٣).

ولقد كانت تسمية العرب للخطوط بأسماء الأقاليم التي تزدهر فيها هذه الخطوط أحد الأسباب الرئيسة التي جعلت المؤرخين ينسبون الخط الجاف إلى الكوفة، مع إن هذا الخط الحجازي كان ينتقل من بلد إلى بلد بانتقال الثقل السياسي للدولة الإسلامية فانتقل من المدينة إلى الكوفة إلى دمشق إلى

(٧٣) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص١٣.

بغداد ثم إلى غيرها من العواصم الإسلامية[٧٤]. وهذه الخطوط المصحفية ازدهرت في الأمصار الإسلامية فنسبت إليها، واستقلت بأسمائها، مع أنها مجرد تنويعات محدودة على الخط الموزون المعتمد على الخط الحجازي. والخط العربي منذ نشأته الأولى على النقوش الصخرية، وفي خطوط المصاحف الأولى على عهد عثمان بن عفان ـ رضي الله عنه ـ وما نسخ منها، يشير إلى أن الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة طبيعة أساسية له، وأن نماذج هذه الخطوط قد سبقت إنشاء الكوفة[٧٥].

وقد وصلنا من النقوش الأولى التي لا يدخل عليها الشك ما يثبت صحة هذا القول، فنقش القاهرة المؤرخ سنة ٣١ هـ وكذلك نقش سد الطائف المؤرخ سنة ٥٨هـ نقوش ذات زوايا وخطوط هندسية، وهذه النقوش وغيرها تثبت تأصل هذه الخاصية في الخط العربي، ولا يمكن أن يكون للكوفة في هذه العصر المبكر جدا أي دور في التشكيل الفني للخط وانتقاله السريع منها إلى القاهرة أو الطائف. كما أن البردية المؤرخة سنة ٢٢هـ التي وجدت في مصر بعد فتحها سنة ٢٠هـ يظهر فيها الملمح الهندسي في كتابتها، على الرغم من أن الوسط الكتابي نفسه جعل الكتابة تميل إلى الليونة. والكوفة أنشئت بين سنة ١٨-١٩هـ فليس من المعقول أن يكون للكوفة خط كتابي وصل إلى مصر في هذا الوقت. ولذلك لم يكن هذا الخط الذي ساد متفردا الساحة الثقافية العربية ما يقارب ثلاثة قرون خطا كوفيا، لا بالاسم ولا بالواقع، وإنما كان خطا حجازيا، هو خط المصاحف الأولى الذي تطور في الشام، وتأكدت فيه سمات الخطوط الموزونة، وعلى رأسها «قلم الجليل» الشامي (أبو الأقلام) في عهد الدولة الأموية، وكتب له الانتشار في أوائل عهد الدولة العباسية، على يد الضحاك بن عجلان وإسحاق بن حماد الشاميين في زمن السفاح والمنصور والمهدي، وعليهما تتلمذ الخطاطون في العصر العباسي الأول[٧٦].

---

(٧٤) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٩٧.

(٧٥) الموسوعة العربية العالمية م١٠، ص٩٣.

(٧٦) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص١٣.

وقد عرفت الخطوط التي أعمل فيها الخطاطون جهودهم الفنية طوال القرون الثلاثة بالخطوط الموزونة، إشارة إلى هذا النسق الهندسي المنضبط لها. ولهذا فإن مجموعة الخطوط التي يطلق عليها اسم الخط الكوفي وهي مجموعة الخطوط الهندسية التي سادت في القرون الأولى، واستمرت بشكل تزييني في القرون التالية، لم تكن معروفة بهذه التسمية في زمانها، وليس للكوفة دور في تطويرها، وإنما هي في الأساس أقدم من الكوفة، وتم تطويرها الفني من خط الجليل الشامي، وإذا وجد أسلوب كوفي فهو أسلوب فرعي(٧٧).

وببطلان كون الخط الموزون قد ظهر في الكوفة أو عرف فيها، يتبين لنا تهافت مقولة بعض الباحثين في نسبة الخط العربي إلى مصدرين، حيث قالوا بنسبة الخط اللين إلى الخط النبطي. ونسب الخط الجاف ذي الملامح الهندسية إلى جنوب العراق، حيث الخط السرياني المسمى السطرنجي. وبالتالي يتبين الوهم الذي وقع فيه الدكتور صلاح الدين المنجد، حين قال: فالخط الذي ظهر في الكوفة هو وليد الصنعة والفن، المقتبسين عن حضارة سابقة (تقاليد الخط السرياني)(٧٨). فالسمة الهندسية سمة أساسية في الخط العربي، وليست ناتجة عن اقتباس من حضارة أخرى، كما أثبتته النقوش العربية الأولى. وما اللين إلا أمر طارئ عليه بعد ذلك؛ نتيجة السرعة في الكتابة واختلاف الوسط الكتابي.

ثم إن النظام الكتابي لأمة من الأمم، لا يمكنه أن ينتسب إلى نظامين كتابيين مختلفتين كل الاختلاف، وإلى أصول ثقافية متباعدة، ومع ذلك كله يظهر في صورة نظام كتابي واحد. ولو قبل جدلا مثل هذا القول لكان التباين واسعا بين الكتابتين، ولم ينحصر الاختلاف في سمة شكلية فحسب بل سيكون أعم وأشمل، حيث سيؤدي إلى وجود نظامين كتابيين مختلفين للغة العربية، أحدها يعود إلى الأنباط، والثاني إلى السريان. وهو أمر لم يقل أحد بوجوده عند العرب. فليس لديهم في بدء كتابتهم بعد البعثة وقبلها، إلا نظام كتابي

---

(٧٧) المرجع السابق، ص١٤.

(٧٨) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص٧٨.

واحد، وبخط واحد ذي سمات صلبة، لعلها جاءت نتيجة طبيعية لصلابة الصخر الذي اعتادوا الكتابة عليه.

وقد بقيت المصادر العربية لا تذكر نوعا خطيا مميزا باسم الخط الكوفي، حتى جاء القرن الرابع، حين أورده أبو حيان التوحيدي (ت ٤١٤هـ) على أنه مصطلح لمجموعة خطوط، من أنواع الخط الموزون. وكان ذلك في رسالته في علم الكتابة. وقد انفرد عن معاصريه بهذا. وجاءت هذه التسمية من قبل التوحيدي ثم من جاء بعده، بعد أن فقدت هذه الخطوط سيادتها، وحلت محلها الخطوط المنسوبة وعلى رأسها الثلث المنسوب(٧٩)، وليس الثلث الموزون الذي اندثر معها.

ولهذا فإن من الخطأ تسمية الخط العربي الموزون قبل القرن الرابع الهجري بالخط الكوفي لأنه لم تصح نسبة هذه الخط إلى الكوفة، ولم يثبت لها دور في نشأته أو تطويره، كما أن علماء تلك القرون أنفسهم لم يطلقوا هذه التسمية على الخط إبان تلك الأزمنة، بل كانت التسمية التي تطلق على خطوط تلك الفترة هي الخطوط الموزونة، أما إطلاق اسم الخط الكوفي بعد القرن الثالث فلا بأس به على سبيل الاصطلاح الفني لا على سبيل الدلالة في مطابقة الاسم على مسماه.

(٧٩) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص١٤.

(٢)

الخط بعد سقوط الدولة العباسية

❖ المدرسة الشرقية (الفارسية)

فتح المسلمون بلاد فارس في وقت مبكر جدا من التاريخ الإسلامي. وشارك أبناء تلك البلاد في الحياة الثقافية العربية الإسلامية. فكان لكثير منهم إسهام مميز في جوانب الحضارة الإسلامية. وقد تعرب كثير من الفرس فأخذوا باللغة العربية لسانا لهم، وتثقفوا بالثقافة العربية وشاركوا فيها مشاركة فاعلة. ورغم هذا التعرب الواسع لتلك المناطق، إلا أن الثقافة الفارسية والذوق الفارسي كان لهما حضور واضح على الساحة الثقافية. وقد أدى هذا كله إلى تلاقح كبير بين الثقافتين العربية والفارسية، كان له أثره الواضح في الحضارة العربية الإسلامية. وقد أدى هذا التأثير المتبادل والقوي بين الثقافتين إلى أن طور أبناء فارس خطوطا عربية تناسب ذائقتهم الفنية، وتظهر عليها سماتهم الخطية المتوارثة لديهم. كما أن الفرس أنفسهم رغم أخذهم باللغة العربية والثقافة العربية الإسلامية لم يتخلوا نهائيا عن لغتهم، ولكنهم أحلوا في كتابتها الحروف العربية محل الحروف الفهلوية.

وكان لمشاركة الفرس في الحركة الفنية للخط العربي، وكتابة اللغة الفارسية بالحروف العربية الأثر الكبير في نشوء المدرسة الشرقية ذات السمات المميزة في حركة تطور الخط العربي، فظهرت مشاركة الفرس في تطوير الخط العربي في وقت مبكر، إذ يذكر النديم(٨٠) أن هناك خطا من خطوط المصاحف يدعى بالأصفهاني. كما ذكر نوعا آخر اسمه (الفيراموز أو القيراموز) وأشار إلى أن هذا القلم هو الأصل الذي يستخرج الفرس منه سائر خطوطهم. ويذكر له نوعين الناصري والمدور.

---

(٨٠) النديم: الفهرست، ص٩.

وهذه المشاركة المبكرة للفرس في تطوير الخط العربي، تؤكد وجود سمات فنية وذوقية خاصة بهم طبعوا بها الخط العربي؛ ليتناسب معهم، مما أوجد لهم خطا عربيا يحمل السمات الجمالية الفارسية. فمع كونهم اقتبسوا الخط العربي إلا أن خطهم ظل تابعا لأشكال الخط البهلوي والأفستائي، وأن ذوقهم الإيراني تدخل في شكل الخط(٨١). ومما لا شك فيه أن هذه الذائقة الفارسية قد أكسبت الخط العربي الذي يكتب به الفرس سمات خاصة بهم، تتلاءم مع طريقتهم في الكتابة وذوقهم الفني، لكنها لم تكن سمات مغايرة، تجعلهم أصحاب مدرسة خاصة بهم. خاصة وأنهم كانوا يستعملون الخط الموزون عندما كان سائدًا، كما استعملوا الخط المنسوب عندما تحولت الكتابة العربية إليه. وكان خطهم ذو الملامح الفارسية يكتب به على حواشي الكتب، تعليقا على النص الأصلي،في حين بقي النص الأساس مكتوبا بالخطوط العربية الموجودة في الساحة الثقافية. ولعل اسم التعليق الذي وسم الخط الفارسي، جاء نتيجة لكون هذا الخط لم يكن خط تدوين الكتب، بل كان مجرد خط يعلق به العالم أو طالب العلم على نسخته من الكتاب الذي يراجعه أو يقرأ فيه.

ولم تظهر سماتهم الخطية المميزة بشكل واضح إلا منذ أوائل القرن الخامس الهجري، حين بدت ملامح الخط الفارسي الموسومة بخط التعليق الفارسي، تظهر بوصفها خطا مستقلا. على أننا نجد الباحث التركي محيى الدين سرين يذكر أن خط التعليق الفارسي قد ظهر في القرن الرابع حين يقول(٨٢) «تظهر النسب الأساسية لخط التعليق في الكتابات العجمية العائدة للقرن الرابع الهجري، حيث تبدو بعض الإمارات المتعلقة بنشوئه». لكن الباحثين الفرس أنفسهم، لم يشيروا إلى مثل هذه النشأة المبكرة إذ يذكر حبيب الله فضائلي(٨٣) أن انتشار خط التعليق الفارسي بدأ في القرن السادس. ولم تتضح معالمه إلا في القرن السابع وانتشر في القرن الثامن، وظل هذا الخط

(٨١) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٣٧٥.

(٨٢) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص٩٨.

(٨٣) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٣٧٩. وانظر أيضا الموسوعة العربية العالمية م١٠ ص٩٦.

غير معروف في الدول الإسلامية الأخرى مدة ثلاثة قرون. كما لم يرد ذكره عند القلقشندي. وظهر أول أمره في كتب الأشعار والدواوين، أما كتب الحديث فكانت تكتب بالخط النسخي(٨٤). وقد ظهر خط التعليق على الآثار الإسلامية منذ القرن السابع الهجري(٨٥)، ويرجح أن الفضل الأول في تهذيبه ووضع قواعده الناظمة إلى الخطاط مير علي التبريزي (ت ٩١٩هـ)(٨٦)، حيث كان قبل ذلك مجرد سمات عامة تسم الخطوط الفارسية.

ويمتاز خط التعليق الذي هو رأس المدرسة الفارسية بسمات، منها:

- أنه كان خطًا فرعيًا في أول أمره عند أبناء فارس، إذ كانوا يكتبون به التعليقات والحواشي والهوامش ليخالف فيه أصل خط الكتاب(٨٧). ولعله اكتسب اسمه من وظيفته. ولهذا لم يكن في أول الأمر الخط المعتمد لكتابة المؤلفات العلمية.
- يظهر أثر القلم وبريه في هذا الخط، فالتباين واضح بين أجزاء الحرف الواحد. والأجزاء العلوية والسفلية من الحروف القائمة دقيقة جدا؛ لأنها ترسم بسن القلم. كما تظهرفي قمم حروفه المستلقية، الألف واللام، وما في حكمها، وفي أسفلها على السواء، انسلاخات ظاهرة سببها إعمال القلم فيها بسنه لا بصدره. ويميز حروفه المنتهية ميل شديد إلى الاستلقاء والإرسال(٨٨).
- مال الخط العربي في الخط المنسوب إلى ميل هامات الحروف القائمة إلى اليسار قليلا. أي أن الكاتب أو الخطاط يبدأ من أعلى السطر ليميل قليلا إلى جهة اليمين عند مستوى قاعدة الحرف. وهو ما ضبطه ميزان الخط بوضع نقطة تشير إلى هذا الميل بجانب هامة الحرف في الخطوط المنسوبة عامة. أما المدرسة الشرقية الفارسية في الخط، فإنما يميزها هو اختلافها

---

(٨٤) تركي عطية عبود الجبوري: الخط العربي الإسلامي، ص١١٦.

(٨٥) د. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص١٧١.

(٨٦) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٧١.

(٨٧) الخطاط وليد الأعظمي: خصائص الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي ج٢، م ٣١، ص٢٣٦.

(٨٨) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص٦٦.

في ميل الحروف، إذ إن حروف التعليق تميل ميلا شديدا من أعلاها إلى جهة اليمين. ويستوي في ذلك الحروف القائمة أو الحروف المنبسطة (الأفقية). وهذه سمة رئيسة لهذه المدرسة لازمتها في جميع عصورها. وبقيت مميزة لتطويرات خطوطها.

- أنه خط متداخل ومتلو،حتى يبدو للمرء أن الحروف المنفصلة متصلة، بل إن كثيرا من الكلمات تتلاصق فيما بينها، فحروفه وكلماته لا تبدو بشكل واحد، أي مرة غليظة ومرة دقيقة وقطة قلمه بين التحريف والاستواء، وحركاته سلسلة ناعمة(٨٩) وهو بهذه الصفات يفتقد كثيرًا من صفات التنظيم والتناسب التي تميز الخطوط العربية الأخرى.

ويمكننا القول: إنه خط تظهر فيه السمات الفنية الفارسية المعتمدة على حرية اليد في الحركة، وإرسالها بدون ضابط أو تقعيد تحد من الانطلاق. حيث كان قد أخذ من حرية الحركة وانطلاقها أكثر مما أخذ من قواعد الضبط الكتابي والجمالي. ولا غرابة في ذلك؛ إذ أنه يمثل المرحلة الأولى للمدرسة الشرقية الفارسية، في الخط العربي. ونظرا لميل خط التعليق إلى التداخل في حروفه وأشكاله، وعدم ميله إلى الانضباط الخطي في أصول حروفه وجمالياته، فإن خطاطي الفرس قد حاولوا العمل على إصلاح هذا الخط وتطويره، وكان هذا نتيجة حتمية لتطور الفن الخطي لديهم. وكذلك نتيجة لما اعتوره من عيوب تقف حائلا بينه وبين أن يكون خطا تدوينيا أو فنيا؛ «لكثرة التفافاته ولدوائره الناقصة، ولعدم انتظامه»(٩٠). ونتيجة تلك الجهود الفنية، استقل بوصفه خطًا مميزًا لأبناء فارس.

وقد اعتمدت هذه الحركة التطويرية في المدرسة الفارسية على الموروث الخطي الفارسي، المتمثل في خط التعليق وعلى الموروث الخطي العربي الذي تستقي منه، كسائر الشعوب الإسلامية، أصولها التطويرية لخطها الكتابي، حيث قارنوا خط التعليق بخط النسخ المنظم والمعتدل والجميل، واستخرجوا

(٨٩) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٣٩١.

(٩٠) المرجع السابق، ص٤١٧.

منهما خطا ثالثا ليس بطيء الكتابة كالنسخ، ولا متصفا بنواقص التعليق، فكان خطا بعيدا عن الإفراط والتفريط «منظما متينا ذا دوائر ظريفة وجذابة»(٩١). وكان ذلك في القرن الثامن الهجري عندما ظهر على الساحة الفارسية خط النستعليق. ويسمى بالعادة أو المنسوخ. على أننا نجد فضائلي(٩٢) ينسب إلى أهل المعرفة في الخط رأيا وجيها يتمثل في أن «المطالع لخط النسخ الفارسي في القرن الثامن يلحظ أنه شرع يميل شيئا فشيئا إلى شكل التعليق عن طريق السرعة، ثم تحول ليدنو من النستعليق». وسواء أكان خط النستعليق متحولا من النسخ بسبب السرعة إلى التعليق، أم كان في الأصل مزيجًا من الخطين فإن النتيجة واحدة. حيث أخذ خط النستعليق مزايا النسخ وانضباطه، وأخذ من التعليق سرعته وخفته، أو بصورة أكثر تحديدا، أخذ من التعليق السمات الفارسية والذوق الفارسي للخط.

وقد كتب النستعليق بطريقتين منذ أول ظهوره «إحداهما طريقة (جعفر وأظهر) ثم ارتفعت على يد سلطان علي المشهدي. وقد شاعت هذه الطريقة في خرسان. والطريقة الأخرى طريقة عبدالرحمن الخوارزمي خطاط بلاط السلطان يعقوب آق قويونلو (٨٨٤-٨٩٤هـ) وهي التي كانت متداولة في الأقسام الغربية والجنوبية لإيران»(٩٣). والفرق بين هاتين الطريقتين يتمثل في أن «الكلمات والحروف في الطريقة الغربية حادة ورفيعة جدا. والمدات زائدة عن الحد، ودوائر العين محكمة وأكثر من المعقول. في حين أن طريقة خرسان تؤدي الكلمات باعتدال»(٩٤). وحين نضج خط النستعليق ترك الفرس الأقلام الستة وما اشتق عنها وكتبوا مصاحفهم بخطهم.

❖ المدرسة العثمانية في الخط

قامت الدولة العثمانية على نهج سابقاتها من دول الإسلام، محتفية

---

(٩١) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٤١٧.
(٩٢) المرجع السابق، ص٤١٧.
(٩٣) المرجع السابق، ص٤١٩.
(٩٤) المرجع السابق، ص٤٢٠.

بالعلوم والمعارف العربية، وما يوصل لها. وكان هذا الاحتفاء ينبع من تشجيع الإسلام في الأصل لطلب العلم وما يؤدي إليه. وكانت الكتابة العربية هي خير ناقل للغة العربية، لغة القرآن الكريم والعلوم، لهذا اكتسبت العربية وخطها قدسية خاصة لدى الشعوب الإسلامية، فاحتفى المسلمون بالخط العربي، وأصبح مدار إبداع الكتاب والخطاطين والفنانين. ولم تكن الدولة العثمانية بأقل من سابقاتها في الاحتفاء بالخط العربي بوصفه أداة تدوين القرآن والعلوم، وفي الوقت نفسه فهو الصورة المثلى للفنون الإسلامية. وكانت أكثر السلطات الإسلامية انتهاجا لسياسة الاحتضان والتشجيع والتطوير في علوم عدة، وبالذات في مجال الخط، مما يرسخ القناعة بأن الخط العربي شهد أوسع مراحل لتطوره الفني والتاريخي في ظل الدولة العثمانية(٩٥). وقد اكتسب الخط العربي مزايا خاصة جعلت منه فنا بارزا تتطاول الأعناق للإبداع فيه. وهكذا تبوأ الخطاطون مكانة مرموقة، على عكس غيرهم من المصورين والمزوقين الذين كانوا يأتون في المرتبة التالية لهم؛ لأن الخطاطين كانوا يتشرفون بكتابة المصاحف، وكان يوكل إليهم أمر تدوين شروح المخطوطات التي كانت تذيل بأسمائهم، كما كانوا يكتبون دواوين الأشعار العربية والفارسية والتركية(٩٦).

وقد انطلق العثمانيون في عنايتهم بالخط العربي من عدة منطلقات دينية ووظيفية فنية، فقد رأوه خطا ذا قدسية خاصة، حيث دون به القرآن الكريم، وتراث أمة الإسلام في الدين والحضارة. كما أنه خط ذو إمكانيات فنية عالية، فهو يمثل مادة خام للفنان المسلم، استطاع معها أن يفرغ قدراته الفنية في صوغ النماذج الخطية العالية. كما استطاع على مر العصور تجويد هذا الفن والوصول به إلى درجة من الإتقان، تجعل من الخطاط فنانا يرجع إلى موهبته، وإلى مهارته التي صقلها التدريب على النماذج الخطية المتميزة. وهذا جعل الخط العربي في الدولة العثمانية ذا وظيفة فنية تزيينية عالية

(٩٥) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٥٩.

(٩٦) د. مايسة محمود داود: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية، ص١٧٥

تحلى به النفائس، بدءا من المخطوطات والتحف الحرفية وانتهاء بتزين الأبنية الرسمية والدينية وأخيرًا العملات والطوابع.

ثم إن العثمانيين في دولتهم قد دونوا لغتهم بالحروف العربية. وكانت اللغة العربية ذات مكانة مرموقة في محافل الدولة الرسمية والعلمية، فكان الخط العربي بسبب هذا التمكن يقوم بمهام الدولة التدوينية. كما يقوم بالمهام العلمية. فدونت العلوم به، مثلما دونت في اللغة العربية، وكذلك استعملته دواوين الدولة لتسيير شؤونها الداخلية والخارجية. وقد أدى ذلك كله إلى احتفاء منقطع النظير بالخط العربي لدى أعلى الأوساط الرسمية والشعبية، حتى إن السلطان بايزيد الثاني يوجه مباشرة الشيخ حمد الله الأماسي إلى ضرورة تطوير الخط والعناية به.

وبسبب احتفاء الدولة العثمانية بالخط وإعلائها لمكانته ومكانة الخطاطين، تتلمذ السلاطين على أيدي الخطاطين ومارسوا الخط بأنفسهم، فكان السلطان بايزيد الثاني أول خطاطي السلاطين العثمانيين. وأصبح الأمر سنة بينهم، حتى عد منهم ثلاثة عشر سلطانا كانوا خطاطين[٩٧]. وبلغ من إجلالهم للخطاطين أن كان بايزيد الثاني يمسك بنفسه الدواة للشيخ حمد الله الأماسي وهو يكتب[٩٨]. وقد اشتهر أحمد الثالث بولعة بكتابة الطغراء بنفسه على رأس الأوامر السلطانية الصادرة من الديوان. وكان المسؤولون في الدولة أيضا يعنون بالخط ويمارسونه. وقد أثروا مسيرة الخط العثمانية.

وكان لهؤلاء المسؤولين فضل كبير في تطوير الخط العربي ونشرة. فالوزير أحمد شهلا باشا اشتهر بتجويد الخط الديواني، ونشره في أغلب الولايات العثمانية من خلال رحلات خاصة قام بها على عهد السلطان أحمد الثالث. ومصطفى راقم الخطاط المشهور تدرج في وظائف الدولة حتى أصبح قاضي عسكر، واستقرت وظيفته شيخا للإسلام في الدولة[٩٩].

(٩٧) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٩٣-٩٥.

(٩٨) المرجع السابق، ص٩٣.

(٩٩) المرجع السابق، ص٩٨.

وبسبب هذه العناية الرسمية والشخصية بالخط العربي نهض في ربوع الدولة العثمانية، حتى أصبحت تلك الحركة تشكل مدرسة عثمانية متميزة لها سماتها البارزة، وآثارها الواضحة على حركة التطوير الخطية. ومثلما ورثت الدولة العثمانية الدويلات الإسلامية التي عاصرتها إبان نشأتها، ورثتها أيضا ثقافيا وفكريا. وقد أدى استقدام السلاطين لخطاطي العراق والشام ومصر - ضمن من استقدموهم من فنانين وصناع إلى الأستانة - دورا كبيرا في صنع النهضة الخطية التي شهدتها الدولة العثمانية(١٠٠)، حيث كان الخط العربي من ضمن هذه الموروثات الثقافية والفنية التي عنيت بها، واستقطبت رجالها إلى حاضرتها.

كانت البنية الفنية للخط العربي فيما بعد القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي قد استقرت بشكل أساس فنيا ووظيفيا على الخطوط المنسوبة التي مثلتها الأقلام الستة: الثلث والمحقق والنسخ والريحان والرقاع والتواقيع على حساب الخطوط الكوفية الموزونة، التي اقتصر وجودها النسبي على العمارة(١٠١). فكان أن أخذ الخطاطون الأتراك التراث العلمي والفني لمدرسة بغداد في الأقلام الستة، ثم بعد ذلك في فترة متأخرة أخذوا قلم التعليق من المدرسة الفارسية.

وتعد بواكير الاتصال العثماني بالخط العربي إلى القرن الثامن الهجري، فقد وصلتنا أقدم الوثائق العثمانية الحاملة للطغراء منذ ذلك العصر. كما أن أول عملة عثمانية، وكذلك جامع بروصة، عاصمة العثمانيين الأولى قد نقش عليها اسم السلطان العثماني أورخان (٧٢٧-٧٦٤هـ) بالخط العربي.

وتؤكد المصادر التي تؤرخ للخط العربي، أن انتقال المدرسة الخطية البغدادية إلى العثمانيين كان قد تم عن طريق الخطاط البغدادي عبدالله الصيرفي، عن طريق الخطاط خير الدين المرعشي (ت ٨٧٦هـ)(١٠٢). ويرى

---

(١٠٠) الموسوعة العربية العالمية، م١٠، ص٩٦.

(١٠١) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٦٠.

(١٠٢) الموسوعة العربية العالمية م١٠، ص٩٧.

بعض الباحثين في الخط أن علي بن يحيى الصوفي الذي كان بارعا في الأقلام الستة، هو الذي أدخل الخط إلى الدولة العثمانية(١٠٣)، لكن دوره يكمن في تعريف العثمانيين بهذا الفن وإدخاله الحياة الثقافية في تلك الدولة، في حين أجمعت مصادر الخط العربي الأساسية على أن رأس المدرسة العثمانية هو الشيخ حمدالله الأماسي (ت ٩٢٦هـ) الذي تجلى الأثر المتعاقب لفنه واضحًا وملموسًا في الحياة الثقافية والحضارية العثمانية على صعيدي المجتمع والدولة، وكانت مرقعته المتضمنة للأقلام الستة أول عمل فني وتعليمي عثماني جامع لهذه الخطوط(١٠٤).

سمات المدرسة العثمانية

كانت المدرسة العثمانية في الخط وفية وأمينة على التراث الخطي الذي ورثته، إذ عدته الأساس الأول لانطلاقها وتطويرها. فقد نهج رأس المدرسة العثمانية حمدالله الأماسي منهج الخطاط العراقي ياقوت المستعصمي، حيث تذكر بعض المصادر أنه جمع خطوط ياقوت المحفوظة في الخزانة العثمانية فدرسها(١٠٥) وأتقن محاكاتها قبل أن يبدأ خطواته التطويرية، ذات المزايا والخصوصية الأسلوبية التي طبعت المدرسة العثمانية بطابعها. وكان لحمدالله الأماسي مكانة خاصة لدى السلطان العثماني بايزيد الثاني، حيث كان أستاذه في الخط. ويذكر أن السلطان سأله ذات يوم عما إذا كان من الممكن إنشاء طراز خاص للخط العربي، يختلف عن الطرز المألوفة في عصره فسكت ولم يجب. وعاد إلى منزله وسؤال السلطان يتردد في نفسه، فاعتزل الناس أربعين يوما تناول فيها الأقلام الستة بالتهذيب وانتج لها صورا جميلة حقق بها رغبة السلطان(١٠٦).

---

(١٠٣) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٥٨.

(١٠٤) المرجع السابق، ص٥٥. وانظر كذلك بلند الحيدري: تطوير الخط العربي على أيدي الخطاطين العثمانيين، مجلة المجلة ع٧٢٩، ص٦٣. وعبدالعزيز عبدالله محمد: سلامة اللغة العربية ص١٢٩. الموسوعة العربية العالمية م١٠، ص٩٧. د. محمد عبدالعزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص١٨٥.

(١٠٥) الموسوعة العربية العالمية م١٠، ص٩٧.

(١٠٦) د. محمد عبدالعزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص١٨٥.

ولو تركنا ما في القصة من تفصيل يقربها من الاصطناع، وأخذنا بفحواها، فإن هذا يؤكد أن حمدالله الأماسي قد اعتمد أول أمره على الأقلام العراقية الستة التي هذبها ياقوت المستعصمي في طريقة فنية معينة، وسار عليها الشيخ حمدالله في بداية حياته الفنية، وظلت هي المجال الفني الذي باشر فيه محاولاته التطويرية التجويدية، وقد أثمرت طريقة جديدة عرفت بطريقة الشيخ أخذت مكان طريقة ياقوت. وسادت في أغلب أنحاء الدولة العثمانية بعد أن تبنتها الجهات الرسمية فيها، ونجح موظفوها من المتهنين للخط في أدائها(١٠٧).

وقد كان منهج الشيخ حمدالله في دراسة خطوط ياقوت المستعصمي وتجويدها قائما على الانتقاء، واصطفاء ما يراه بالغا مبلغ الجودة في رسم الحروف. وانتقى من حروفها أجمل الأشكال والأساليب وتكويناتها(١٠٨). لكن هذا الأسلوب القائم على الانتقاء رفضه معاصره أحمد القرة الحصاري حيث دعا إلى الالتزام الكامل بطريقة ياقوت التي حاول إحياءها من جديد في إستانبول بخاصة، لكنه لم ينجح تماما(١٠٩)، وإن كان قد برع في التراكيب والتشكيلات الخطية. وكانت المنافسة العلمية والخطية فرصة كبيرة؛ لتوسيع دائرة المجودين(١١٠)، وبالتالي اكتشاف طرق جديدة للرقي الخطي.

فعندما جاء الحافظ عثمان (ت١١١٠هـ) أخضع أعمال الشيخ حمدالله لنوع من التقويم الجمالي المعتمد على ذوقه الفني. فقام بعملية تنقيح لبعض الأشكال المختارة من كتابات الشيخ؛ ليعيد إبداعها بأسلوب جديد في بعض كتاباته(١١١). وكان بذلك غير ملتزم التزاما كاملا بالقواعد الخطية بل كان ذوقه الفني دليلا هاديا له في التطوير. ولهذا الذوق الخطي المرهف اختير

---

(١٠٧) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٥٦. وانظر بلند الحيدري مجلة المجلة، ع ٧٢٩، ص٦٣.

(١٠٨) الموسوعة العربية العالمية م١٠، ص٩٧.

(١٠٩) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٦٤.

(١١٠) الموسوعة العربية العالمية م١٠، ص٩٧.

(١١١) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٦٥.

لتعليم أصول الخط للسلطان مصطفى الثاني، وللأمير أحمد الذي أصبح فيما بعد السلطان أحمد الثالث. وقد أتقن خط النسخ إتقانا كبيرا، وسهل كتابته، وجعل من اليسير قراءته. وقد أطلق على خط النسخ عبارة النسخي المتألق Spark Naskhi وأصبح خطه نموذجا يحتذى به في البلاد الإسلامية(١١٢). والقائمة الخطية التي قامت على عواتقها المدرسة الخطية العثمانية طويلة، وكان لكل علم إسهام بارز فيها.

ومما يحسن الإشارة إليه هنا أن سامي أفندي (١٢٥٣-١٣٣٠هـ) قام بتطوير أشكال الأرقام، وعلامات التشكيل، وإشارات الحروف المهملة التي تكمل خط الثلث والثلث الجلي، مهما كانت اللغة التي كتب بها عربية أو تركية أو فارسية(١١٣)، وبذلك دخلت الأرقام وعلامات الضبط ضمن الأنساق الخطية للمدرسة العثمانية.

ذكرنا فيما سبق أن المدرسة العثمانية قد ورثت ثروة خطية فنية، هي عبارة عن الأقلام الستة من المدرسة البغدادية. والخط الكوفي وهو من سلالة مدرسة الخط الموزون الأولى في الكتابة العربية. وكذلك ورثت من المدرسة الفارسية خط التعليق. والأهم من هذا كله أن المدرسة العثمانية جاءت فنيا، نتيجة لتعاقب المدارس الخطية السابقة، فانصهرت في هذه البوتقة فنون المسلمين، ووسمها الإسلام بخصائصه العامة ورؤيته للفن والحياة. وكان موروثهم من الحضارة الإسلامية، وما يملكونه من ذائقة جمالية مرهفة صقلها التدريب سببا في تمكنهم من الإبداع والتطوير على أصول راسخة تضرب بأعماقها في جذور الفن الإسلامي ورؤاه، وبالتالي الانطلاق منها إلى آفاق خطية أوسع.

كانت الخطوط الستة التي ورثتها المدرسة العثمانية عن المدرسة البغدادية تدور في إطارها الجمالي حول خط الثلث الذي يعد أساس الخطوط المنسوبة.

---

(١١٢) د. محمد عبدالعزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، ص١٨٦.

(١١٣) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٦٧. والموسوعة العربية العالمية، م ١٠، ص٩٧.

وعند مراجعة تلك الخطوط نجدها إما مطابقة لخط الثلث في صورتها العامة أو قريبة من المطابقة. فحروف المحقق تأتي على أشكال حروف الثلث، وإن كانت تزيد قليلا في الطول والاستقامة، وينسل من المحقق خط الريحان الذي هو الشكل المصغر منه. أما خط التواقيع فما هو إلا الثلث المصغر ذي الحروف اللينة، وشكله الأصغر يسمى الرقاع(١١٤).

وقد حاول حبيب الله فضائلي أن يفرق بين هذه الأنواع بطريقة حاسمة، لكنه لم يستطع، إذ كان دائما يلجأ في توصيفه لنماذج الخطوط بقوله(١١٥) «الممزوج». ويعتب على من خلط بينها حين يقول «إن بعضهم أخطأ في الموازين المحكمة والثابتة فجعل الريحاني مخلوطا بالنسخ والإجازة. ولم ير بعضهم فرقا بين المحقق أو الريحان فجعلوها خطا واحدا حيث جعلوا الريحاني ثلثا مبسوطًا»(١١٦). وحتى خط النسخ الذي تمتع بشخصية فنية مستقلة نسبيا يبقى من الفروع المتولدة بطريقة أو بأخرى من خط الثلث(١١٧).

ويمكن تصنيف الخطوط الستة في مجموعة واحدة، تتراوح بين جانبين فنيين، فالجانب الأول منهما يشكله الثلث، وهو أبو الأقلام المنسوبة وأصلها الذي تنتمي إليه، «ويمنح الاشتغال المستمر به اليد قوة ويساعدها على كتابة بقية الأقلام»(١١٨). وأما الجانب الثاني لهذه المجموعة فهو خط النسخ، وهو قريب منها في الأصول العامة، حيث ترى مصادر الخط أنه مقتبس من خط الثلث، وأنه متأثر بقواعد خط المحقق والثلث(١١٩). لكنه يتميز عنها بسمات جعلته يختلف عن الخمسة الباقية، ففيه أناقة وجمال مع يسره على يد كاتبه موازنة بالثلث، مما أهله ليكون خطا لنسخ الكتب.

---

(١١٤) انظر النماذج التي أوردها حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص١٩٦-٣٦٩ وكذلك إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٤٢.

(١١٥) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٣٠٨ وانظر أشكال هذه الخطوط وتعليق المؤلف عليها من ص١٩٦-٣٦٩.

(١١٦) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٢٢٢.

(١١٧) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٤٢.

(١١٨) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٢٦٧.

(١١٩) المرجع السابق، ص٢٩٣.

وقد أعمل الخطاطون العثمانيون ذوائقهم الفنية، فاختاروا طرفي الأقلام الستة، الثلث من أولها والنسخ من آخرها. وتركوا ما بينها من خطوط، فلم يعنوا بالمحقق والريحاني والتوقيع والرقاع. ولم تستخدم إلا في نطاق ضيق. وقد أدى ذلك إلى انضوائها تحت خطوط أخرى، بعد أن ذابت سماتها، أو أنها اختفت نهائيا بعد أن تم الاستغناء عنها.

فمثلا ترك خط المحقق مكانه لخط الثلث، فانعدمت أكثر الفروق بينها. لذلك حدث التداخل بين الخطين، واختفى المحقق في حدود القرن الثاني عشر الهجري (الثامن الميلادي) وصار جزءًا من خط الثلث، ولم يبق إلا بسملته التي يتداولها الخطاطون(١٢٠). وبعد أن استغني العثمانيون بالثلث عن التوقيع، وبالنسخ عن الرقاع، فإن روح هذين الخطين (التوقيع والرقاع) قد ظهرت في خط جديد هو خط الإجازة. لتخلص الأقلام الستة الموروثة عند العثمانيين حتى القرن الثالث عشر الهجري إلى خطوط الثلث والنسخ والإجازة(١٢١).

وورثت المدرسة العثمانية عن المدرسة الشرقية الفارسية خط النستعليق، الذي دخل الدولة العثمانية في عهد السلطان محمد الفاتح. وأبرز من نقله على المستوى التعليمي والفني درويش عبدي البخاري، الذي تتلمذ على العماد الحسني قمة الخطاطين الفرس في هذا الخط، فشاعت طريقته بين الأتراك وجودوه(١٢٢).

ولم يكتف العثمانيون بتجديد الموروث من الخطوط بل كان لهم مبتكراتهم الفنية التي طوروها من موروثهم الخطي بعد أن أعملوا فيها ذوائقهم الفنية فشكلوها لتتلاءم وظروفهم الفنية والعملية وحاجات المجتمع والدولة لها. فكان أن أبدعوا خط الديواني الذي ارتبط بالكتابة في الديوان السلطاني؛ لهذا يسمى أحيانا بالخط الهمايوني. كما ابتكروا خطا يناسب تنفيذ المعاملات الرسمية الجارية في مؤسسات الدولة والوظائف العامة والشعبية، ذات

---

(١٢٠) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٦٨.

(١٢١) المرجع السابق، ص٧٠. وانظر عبدالعزيز عبدالله محمد: سلامة اللغة العربية ص١٣٠.

(١٢٢) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٧١.

المتطلبات السريعة فكان هذا الخط خط الرقعة. وهكذا خلصت المدرسة الخطية العثمانية إلى خمسة خطوط رئيسة جاءت نتيجة لانتخاب الأجمل وتطويره، وابتكار ما تدعو الحاجة الفنية والوظيفية إليه. وقد استطاعت أن تقيم مجموعة خطوطها على أسماء ثابتة، ومسميات محددة السمات لا تختلط مع غيرها. فكانت خطوط المدرسة العثمانية الباقية هي خط الثلث، والنسخ، والتعليق (الفارسي) والديواني، والرقعة.

خط الثلث

يكاد الإجماع بين مؤرخي الخط العربي ينعقد على أن الثلث هو أصل الخطوط العربية المنسوبة، التي تطورت مع أعلام الخط،، بدءا من ابن مقلة وابن البواب ثم ياقوت المستعصمي، الذي رسخ مبدأ الخطوط الستة، وكان الثلث على رأسها. وبقية الخطوط الخمسة كما قلنا، ما هي في الحقيقة إلا تنويع لا يختلف كثيرا عن الثلث. وتكمن أهمية الثلث في تاريخ الخط أنه أول صورة واضحة وصلتنا لهذه الخطوط. كما أنه ـ فنيًا ـ هو جوهر نظرية الشكل الفني للحروف العربية المنسوبة، بما فيها من تناسب بين أجزائها، وبينها وبين قلمها الذي تكتب به. لهذا كان أبرز الخطوط وأهمها وظيفيًا وفنيًا.

ومصطلح قلم الثلث مصطلح قديم في تاريخ الخط العربي، ويذكر أن قطبة المحرر قد اخترعه. لكن المؤكد أن ما اخترعه قطبة كان خطا من الخطوط الموزونة، وليس من الخطوط المنسوبة التي تحول إليها الخط العربي بعد ابن مقلة. فتسمية الثلث وإن كانت قديمة إلا أن دلالتها قد تحولت إلى نوع مختلف من الخطوط المنسوبة، إذ أصبح رأس هذه الخطوط. ويرى بعض الباحثين أنه سمي بالثلث لانحراف القلم عند الكتابة بمقدار ثلث عرضه أصلا. وهو تعليل قريب من الواقع الذي عليه انحراف القلم ومقداره الثلث[١٢٣].

وقد عني الخطاطون العثمانيون بخط الثلث والنسخ. وتباروا في خط الثلث

---

(١٢٣) الخطاط وليد الأعظمي: خصائص الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج٢، م ٣١، ص٢٣١.

خاصة، حتى برزت لبعضهم أساليب وطرق جعلتهم طليعة عمالقة هذا الفن، حيث برع الشيخ حمدالله الأماسي في رسم الحروف وتجويد الخط. وكانت براعته في النقاط وانتقاء أجمل الأشكال والأساليب من خطوط ياقوت المستعصمي وفي القدرة الدائمة على تكرا ما اختاره(١٢٤). وقد جاء الخطاط عثمان مرسخا فنيات خط الثلث لكثرة كتابته الرقع والقطع ونسخه للقرآن الكريم، حيث نسخ خمسة وعشرين مصحفا(١٢٥). وجاء مصطفى راقم (١١٧١-١٢٤١هـ) وكان رساما فهذب طريقة الحافظ عثمان في الثلث، واستثمرها في الثلث الجلي من خلال تقليل الجسامة ومؤثراتها الشكلية والجمالية بواسطة (المنظور) المستخدم في الرسم. إذ عمل على الأخذ به في لوحات الخط؛ لتحقيق أكبر قدر ممكن من ليونة الحروف ورشاقتها المعهودة في الثلث(١٢٦).

ويأتي خط الثلث قديما على صورتين، صورة المحقق والمطلق، أما الثلث المحقق فهو ما تحققت حروفه وتقيدت بالنسبة الفاضلة له، وأصبحت مفرودة على السطر، مع تجنب تزاحم الحروف، فاستتبع ذلك رسم بعض الحروف مرسلة مثل الراء والواو وما على شاكلتها. أما الثلث المطلق فهو الذي لم ترسم حروفه محققة وأصبحت حرة، دون التقيد ببعض النسب والقواعد، مثل طول الألف أو سمك بعض أجزاء من الحروف. ولهذا أصبحت كلمة المحقق والمطلق صفات لخط الثلث لا أسماء لأنواعه(١٢٧).

وقد تسابق الخطاطون في تراكيب خط الثلث، مما أدى إلى تطور جمالي كبير فيها، كان من نتيجته إجراء بعض التعديلات في مقاييس بعض الحروف، بما يخدم التشكيل الخطي، وتكوين علاقات من التناغم بين غلظ القلم ورقة التشكيل، وإشارات الحروف المهملة(١٢٨). وقد تولد من خط الثلث والنسخ، أو مما بينهما في قائمة الخطوط الستة (التوقيع والرقاع) خط آخر هو خط

---

(١٢٤) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٦٤.
(١٢٥) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٣٢٩.
(١٢٦) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٦٦.
(١٢٧) فوزي سالم غفيفي: الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي، ص١١٩.
(١٢٨) الموسوعة العربية العالمية، المجلد العاشر، ص٩٨.

الإجـازة، وإذا كـان بعض الـدارسين يرى أنه أقـدم من الثلث والنسـخ، إلا أن المحـقـقـين من الخطاطين يأخـذ بالرأي الأول، فـالخطـاط وليـد الأعظمي يرى[129] أن خط الإجازة متأخر عن الثلث والنسخ وأنه مولد ومتفرع منهما. وهو خط التمـرين عند الخطاطين». ويبـرهن على رأيه بقوله «وغالبًا ما نجد الخطاط إذا أمسك القلم وابتدأ بالمشق، قبل كتـابة اللوحة الفنية التي يروم كتابتها، فإنه يبدأ بالثلث، ثم ينتقل فجأة إلى الإجاز».

خط النسخ

انصبت عناية العثمانيين على النسخ والثلث كما ذكرنا آنفا، وصار هذان الخطان عماد المدرسة الخطية العثمانية، فقد أعمل أساتذة هذه المدرسة أذواقهم، وأيديهم المدربة على الرقي بمستوى هذين الخطين. وقد نال النسخ من التجويد ما لا يقل عن خط الثلث. كما تأثرت المدرسة العثمانية في الخط بالمدرسـة الفـارسـيـة في خط النسخ، لأن المدرسـة السلجـوقـيـة الأتابكيـة (الفارسية) التي قام إنتاجها فيما بين القرنين العاشر والثالث عشر الهجريين جودت خط النسخ، وجاءت خطوط المصاحف السلجوقية الأتابكية أروع من خطوط المصاحف المملوكية وأظهر جمالا[130]. ولهذا يرى بعض المؤرخين أن جمال خط النسخ قد ظهر في عهد الأتابكة[131]، لكن المدرسة العثمانية عنيت بتجويده، إذ أصبح أكثر طواعية في أيديهم، وبذلك صار لهم نسخ يتميز بالدقة والرشاقة والوضوح والجمال[132].

ويتميز خط النسخ بالأناقة، وعدم الإسراف التجميلي، بحيث كان جماله رقيقا هادئا؛ ولهذا فإنه كان الخط المفضل لنسخ الكتب، ولعل ذلك هو ما أعطاه اسمه. وكان كذلك من الخطوط المعتدلة في الحجم. وذكر محمود بازر

---

(١٢٩) الخطاط وليد الأعظمي: خصائص الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج٢، م ٣١، ص٢٣٥.

(١٣٠) د. عبدالعزيز الدالي: الخطاطة، الكتابة العربية، ص٦٩ وانظر أيضا: د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص٥٧.

(١٣١) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٢٩٥.

(١٣٢) د. عبدالعزيز الدالي، الخطاطة، الكتابة العربية، ص٦٧.

التركي أن مساحة كل حرف من حروف النسخ تعادل الثلث من مساحة الحرف بالخط الثلثي. وهي نسبة تقريبية نظرية تتعلق بالذوق الفني(١٣٣).

وبلغ هذا الخط في القرن الثالث عشر الهجري دورة اكتماله ونضجه، ففي هذا القرن ظهر إلى جانب الرواد الأوائل أبرز خطاطيه: الحافظ عثمان قاضي العسكر، وعزت أفندي (١٢١٦-١٢٩٣هـ) ومحمد شوقي (١٢٤٥-١٣٠٤هـ) ويحيى جلمي (١٢٤٩-١٣٢٥هـ)(١٣٤).

النستعليق

شاركت المدرسة الشرقية الفارسية الأمة الإسلامية في تطوير سائر الخطوط المنسوبة، لكنها طورت خطا للنسخ خاصا بها، من النسخ الفارسي المعروف بالنستعليق. كما أشرنا إلى ذلك في المدرسة الفارسية. وقد صار هذا الخط المصدر الأساس للكتابة والخط في الشرق الإسلامي حتى أفغانستان. وكان عهد السلطان محمد الفاتح بداية انتقال هذا الخط إلى الدولة العثمانية. وكان أبرز الخطاطين الذين نقلوه على المستويين التعليمي والفني درويش عبدي البخاري (ت ١٠٥٧هـ) تلميذ العماد الحسني، وقمة الخطاطين الفرس في النستعليق، حيث قصد إسطنبول. وأقام بها، فصار الخطاط الأول بالنستعليق في الدولة العثمانية. وقد شاعت طريقته بين الخطاطين العثمانيين(١٣٥).

ومنذ القرن الحادي عشر أصبح خط النستعليق مما يتقنه الخطاطون العثمانيون الأتراك. بل إنه قد استحوذ على الساحة الوظيفية والكتابية بعد فتح القسطنطينية فدونت به الكتابات الرسمية للمدونات العلمية، كما فكتبت به جميع الرسائل والوثائق والمعاملات والإجازات العلمية(١٣٦). وقد كانت المدرسة العثمانية مجودة لخط التعليق، تقتدي بخطاطي بلاد فارس في نماذجها وأساليب صنعتها. وقد بقيت الحال حتى بداية القرن الثالث عشر

---

(١٣٣) د. عبدالعزيز الدالي، الخطاطة، الكتابة العربية، ص٧٧.

(١٣٤) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٦٨.

(١٣٥) المرجع السابق، ص٧١. وانظر الموسوعة العربية العالمية م ١٠ ص٩٨.

(١٣٦) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص٩٩.

هجري حينما ظهر محمد أسعد اليساري (١٢١٣هـ) فقام بتجديد في ملامح هذا الخط، وأكسبه صبغة تركية عثمانية، فجعل منه كما يقول محي الدين سرين «خطًا وطنيًا»(١٣٧)، بحيث ولدت على يديه مدرسة التعليق التركية، مستقلة عن التعليق الفارسي ببعض الخصوصيات.

وقد سار الخطاط محمد أسعد اليساري على نهج أسلافه من الخطاطين في أسلوب التطوير الذي يبدأ بامتلاك ناصية الفن الخطي المعروف ومعرفة دقائقه الفنية، وتمحيص جهود السابقين من أعلامه، ثم الانطلاق من تلك الجهود لآفاق جديدة. وهذا ما قام به اليساري، حيث درس خطوط العماد الحسني مثلما فعل الشيخ حمد الله الأماسي بخطوط ياقوت المستعصمي، فاستخرج له أشكالا معينة صارت أساس طريقة عثمانية جديدة ساعدت على ظهور الجلي في التعليق(١٣٨).

وقد خلفه ابنه يساري زادة (ت١٨٨٣م) فصار أكبر أستاذ لمدرسة والده في خط التعليق، إذ أدخل يساري زاده تجديدات على هذا الخط كتلك التي فعلها راقم أفندي في الثلث، فوضع له الأسس والنسب، ونظام السطر لضبط الدقة والغلظة، وضبط وصل الحروف ببعضها وارتفاع الكتابة في أجمل شكل(١٣٩). إلا أن خط التعليق التركي لم يرق إلى جماليات المدرسة الفارسية فيه، فلقد أهمل الأتراك الشكل التركيبي منه، وقللوا من مرونته ورشاقته(١٤٠). ولعل انبهار خطاطي المدرسة العثمانية بإمكانيات خطوط المدرسة البغدادية، وعلى رأسها الثلث، جعلهم لا يعنون كثيرا بخطوط المدرسة الفارسية بصفة عامة، إذ نراهم لم يعبؤوا بخط الشكستة مثلاً(١٤١).

ويبدو كذلك أن خطوط المدرسة الفارسية بما تعانيه من تفاوت شديد في رسم خطوطها من الثخانة إلى السماكة، مما يقربها من أسلوب الرسم لا

(١٣٧) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص١٠٠

(١٣٨) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٧٢.

(١٣٩) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص١٠٠.

(١٤٠) الموسوعة العربية العالمية، المجلد العاشر، ص٩٨.

(١٤١) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٧٣.

أسلوب الخطاطين هو ما جعلها لا تروق للخطاطين العثمانيين، الذين وجدوا أن إمكانات الخطاط وقوة سيطرته على قلمه تظهر أكثر في خط الثلث وما تحور منه.

خط الديواني

يعد خط الديواني إنجازا رائعا من إنجازات المدرسة العثمانية في الابتكار في مجال الخط العربي، فإذا كانت هذه المدرسة قد طورت خط الثلث والنسخ حتى اصطبغا بسمات المدرسة العثمانية، فإن هذه المدرسة هي المبتكرة لخط الديواني. ويرجع الباحث التركي محيي الدين سرين(١٤٢) معرفة الأتراك للديواني إلى عصر السلاجقة. لكن الثابت أنه قد ظهرت بواكير نماذجه ضمن رسالة بعث بها السلطان سليمان القانوني (٩٢٧-٩٧٤هـ) إلى ملك الإمبراطورية الرومانية المقدسة شارل الخامس(١٤٣). وقد كانت أولى الحركات التطويرية لهذا الخط بعد فتح القسطنطينية، حين «خلص الخطاطون العثمانيون الخط الديواني من الأسلوب الأعجمي، ووضعوه بالشكل الذي تسهل معه القراءة والكتابة، ويكون وقعه على العين جميلاً». ومن أبرز هؤلاء الخطاطين نصوح مطرقجي(١٤٤). وأول من وضع قواعد هذا الخط هو الخطاط إبراهيم منيف(١٤٥) الذي عاش في عهد السلطان محمد الثاني الملقب بالفاتح، وقام بتجويده الوزير الخطاط شهلا أحمد باشا (ت ١١٦٧هـ) في عهد السلطان الخطاط أحمد الثالث (١١١٥-١١٤٣هـ)(١٤٦).

وقد أصبح هذا الخط أثيرًا لدى المسؤولين في الدولة العثمانية، على المستوى الشخصي والرسمي، فاتخذته الدولة الخط الرسمي لها. حيث تكتب به الفرمانات والمنشورات السلطانية، وقوانين الدولة الرسمية، لذا أطلق عليه

---

(١٤٢) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص١٠٦.

(١٤٣) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٧٩.

(١٤٤) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص ١٠٦-١٠٧.

(١٤٥) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٣٩٣.

(١٤٦) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٧٩ ومحمد طاهر الكردي: انظر تاريخ الخط العربي وآدابه، ص١١٣.

الديواني نسبة إلى الديوان(١٤٧). وقد يطلق عليه للسبب نفسه الخط الهمايوني نسبة إلى الديوان الهمايوني(١٤٨). وهو الاسم الذي يطلق على ديوان السلطنة العثمانية. ولهذه الأهمية فقد أولاه مسؤولو الدولة عناية خاصة حتى صار من كبار مجوديه السلطان مصطفى خان. وكذلك الصدر الأعظم شهلا باشا الذي روج له بالتنقل والارتحال في أنحاء الدولة العثمانية(١٤٩). ومن مشاهير مجوديه في القرن التاسع عشر الميلادي «نعيم» و «راقم» حيث وضع الأول قواعد هذا الخط، وافتن الثاني في تنسيق الطغراء(١٥٠). وبرع في هذا الخط الخطاط سامي والحاج أحمد الكامل آخر رئيس للخطاطين في تركيا(١٥١).

ونظرا لأخذ هذا الخط الكثير من السمات الجمالية للخطوط العربية فقد اختلف الدارسون في أصله، وإلى أي الخطوط ينتسب، حيث نجد باحثا مثل وليد الأعظمي يقول «الديواني اخترعه الأتراك، وولدوه من خط الرقعة، وهو يشترك مع خط الرقعة في كثير من أوضاع الحروف وهيئاتها. والديواني كخط الرقعة لا يحتمل التشكيل، وتكون نقطه مجتمعه ومتفرقة، وتكتب أحيانا على شكل دائرة»(١٥٢). في حين يقول الباحث الإيراني حبيب الله فضائلي إن الخط الديواني متطور عن خط التعليق(١٥٣).

ونرى أن هذا الخط يحمل كثيرا من جماليات الخطوط العربية، إذ يجمع ليونة الخطوط وتناغمها في أجل صورها وأجملها. ونرى في استلقاء حروفه الأفقية، وامتدادها من أعلى السطر حتى آخره، وتقويسات الحروف ما يشابه خط التعليق الفارسي، كما نلحظ في بدايات تكوين حروفه سحبات القلم

---

(١٤٧) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص١٠٦.

(١٤٨) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٧٨.

(١٤٩) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص٥٩.

(١٥٠) المرجع السابقس، ص٦٢.

(١٥١) الموسوعة العربية العالمية، المجلد العاشر، ص٩٨.

(١٥٢) الخطاط وليد الأعظمي: خصائص الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج٢، م ٣١، ص٢٤٠.

(١٥٣) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٣٩٣.

السريعة، وهي من خصائص المشق السريع، الذي يرى بعض الباحثين أنه أصل خط الرقعة العثماني.

ويقسم أصحاب الصنعة الخطية الديواني إلى قسمين ذات ملامح مميزة أحدهما: ديواني رقعة، ويسمى ديواني خفي. وهو ما كان خاليا من الشكل والزخرفة، ولا بد من استقامة سطوره من حدها الأسفل فقط(١٥٤). ونقط هذا النوع مشابه لنقط الرقعة، حيث تكون النقط مستطيلة، والثلاث تكون شبيهة بالعدد ثمانية(١٥٥). أما الديواني الجلي، فهو ما تداخلت حروفه واستوت سطوره من أعلى وأسفل، ولا بد من تشكيله بالحركات وزخرفته بالنقط(١٥٦) بحيث يجعلون الخط والشكل والنقطة محل الكتابة في الطول والعرض، فيصبح كالقطعة الواحدة. ويلحظ أن هناك ما يشبه التضاد في التسمية إذ إن الجلي في الديواني هو ما كانت حروفه متداخلة، وكان مشكولا شكلا كاملا يكاد أن يخفي قراءته. أما الديواني الخفي فهو على النقيض من اسمه إذ هو واضح سهل القراءة. ويشير محمد حنش إلى هذا التناقض بين التسمية والمسمى، محاولا بيان السبب بقوله(١٥٧): الجلي في الديواني هو غيره في الثلث والتعليق، بل هو معاكس تماما؛ لأن الجلي في الخطين الآخرين يعني الجليل والواضح الكبير، بينما هو في الديواني مستوحى من جلي الذهب.

ويذكر محي الدين سرين(١٥٨) أن هناك نوعا آخر من الديواني، هو الديواني المكسر، وهو نوع مبسط منه ظهر في القرن التاسع عشر.

خط الرقعة

لا علاقة لهذا لخط بخط الرقاع القديم كما قد يوهم الاسم بذلك، فهذا الخط لم يعرف إلا لدى الخطاطين العثمانيين. ومن الكتابات القديمة لهذا

---

(١٥٤) محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ص١١٣.
(١٥٥) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٣٩٤.
(١٥٦) محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ص١١٣.
(١٥٧) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٨٠.
(١٥٨) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص١٠٦-١٠٧.

الخط نماذج تصل إلى سنة ٨٨٦هـ. وهناك كتابة للسلطان سليمان القانوني مخلوطة بحرف نسخ وديواني(١٥٩).

إن ميل خط الرقعة إلى البساطة في بنية حروفه، وتلاؤمه مع طبيعة القلم، يؤدي إلى سهولة تنفيذه وسرعة إنجازه، وهذا يؤكده ميل الكتابة الاعتيادية في أمور الحياة إلى سمات خط الرقعة من حيث لا نشعر بذلك، كل هذا يشير إلى أن خط الرقعة قديم بقدم كتابة التدوين السريعة. ولا يعني هذا أن خط الرقعة بسماته الخطية المميزة كان موجودا، ولكننا نؤكد أن سمات حروفه العامة، وأسلوب كتابته كانت قريبة لكثير من كتابات التدوين. ولعل العثمانيين قد اقتنصوا هذه السمات الخاصة بكتابة التدوين، وكذلك التسمية المتأصلة في الكتابة العربية، ثم قاموا بترسيخ خصائصها الخطية، وتأكيدها في خط مستقل بذاته. ومن ثم بعد ذلك وضعت القواعد الضابطة له، والمؤكدة لسماته المميزة، التي روعي فيها النسق الجمالي للخط العربي بعامة.

والثابت أن الذي وضع قواعد محددة لهذا لخط، وخلصه مما يداخله من خطوط أخرى هو ممتاز بك (أبو بكر محمد بن مصطفى أفندي) في عهد السلطان عبدا المجيد خان حوالي سنة ١٢٨٠هـ(١٦٠)، حيث عمل على دراسته ووضع قاعدة لكتابته بميزان النقط، على غرار موازين الخطوط العربية المنسوبة. وكذلك الخطاط محمد عزت الذي أرسى قواعده الأخيرة في كراسته الشهيرة (ترجمان خطوط عثماني) التي طبعت عام ١٢٩٢هـ ومن هذه الكراسة شاعت طريقته، وعم أسلوبه، واستقر خط الرقعة واضحا مستقلا(١٦١).

وترجع بساطة خط الرقعة إلى أن حروفه خاضعة للتشكيل الهندسي البسيط. فهي سهلة الرسم معتمدة في ذلك على الخط المستقيم والقوس والدائرة. كما يتميز بطواعيتة لحركة اليد السريعة بعيدا عن الرتوش والترويس والتعقيد، إضافة إلى كون غالبية حروفه واضحة القراءة ذات شكل جميل. كما

---

(١٥٩) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٤٠٥.

(١٦٠) محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ص١١٣.

(١٦١) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٨٤-٨٥.

أن من ميزات هذا الخط الواضحة أنه مربوع الشكل (كما يقال) أي أنه قصير الطول ممتلئ البنية نسبيا عند مقارنته بخطوط أخرى كالثلث مثلا(١٦٢).

وقد جاء هذا الخط نتيجة لدواعي الحاجة إلى خط يتميز بالبساطة والسرعة في الإنجاز. ويتسق مع حركة اليد الطبيعية بالإضافة إلى الجمال. فهو خط يصلح للاستخدام اليومي وليس للأعمال الفنية(١٦٣). وقد استعمل خط الرقعة في إجازات الخط والتوقيعات في أسفل الخطوط.

ويقسم الدارسون الرقعة إلى الرقعي القديم (الرقعي المنسوب إلى الباب العالي) أو رقعة أفندي (١٨١٠-١٨٧١) والآخر رقعة عزت أفندي (١٨٤١-١٩٠٣) حيث تتميز هذه الأخيرة بانتظام الحروف ووضوحها وانسجامها(١٦٤).

الطغراء

الطغراء بضم الطاء وسكون الغين، هي ما يكتب في أعلى الكتب فوق البسملة بالقلم الغليظ ومضمونها نعوت الملك أو السلطان الذي صدر الكتاب عنه. وهي لفظة أعجمية. والطغرائي هو الذي يكتب الطغراء(١٦٥). وهي مرادفة للكلمة الفارسية نشان أو نشانة أو نيشان. ومعناها علامة وهي مرادفة للفظ العربي (توقيع).

وقد وردت الطغراء بأربع صور في التراث الخطي، إذ تأتي بالألف المهموزة (الطغراء) والألف الممدودة (الطغرا) والمقصورة (الطغرى) و(الطرة) وقد وردت لدى ابن الأثير(١٦٦) في أحداث سنة ٤٧٦هـ، حينما أشار إلى عزل والد أبي المحاسن بن أبي الرضا عن كتابة الطغراء وتولية مؤيد الملك إياها.

وقد عرفها السلاجقة العظام، وسلاجقة الروم في آسيا الصغرى. واستخدمها المسلمون في البنغال والمماليك في مصر. كذلك استخدمها

(١٦٢) تركي عطية عبود الجبوري: الخط العربي الإسلامي، ص١٢٥.

(١٦٣) الموسوعة العربية العالمية م ١٠ ص٩٨.

(١٦٤) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص١١١.

(١٦٥) المعجم الوسيط، جـ٢، ص٥٥٨.

(١٦٦) ابن كثير: البداية والنهاية، ج١٢، ص١٢٤.

الفنانون المسلمون في النقوش الكتابية في سلطنة نحولكندة وحيدر أباد وبيجابور في شبه القارة الهندية في العصور الوسطى(١٦٧). لكن تظل الطغراء رمزًا عثمانيًا خاصًا. ولذلك برزت الطغراء بين الأولويات الاعتبارية والأساسية للدولة العثمانية منذ بدايتها الأولى تقريبا حتى أخريات تاريخها الطويل(١٦٨). وتخضع كتابتها في الدواوين الحكومية إلى تقاليد كتابية خاصة. فهي توضع بين الطرة المكتتبة في أعلى المنشور، وبين البسملة. وتختلف تركيباتها باعتبار كثرة منتصباتها (كالألف واللام) أو قلتها. وذلك بحسب كثرة ذكر آباء السلطان أو قلته. كما تختلف الحال في طول المنتصبات وقصرها باعتبار قطع الورق(١٦٩). وقد تغيرت صورة الطغراء ومدلولها واستعمالاتها لدى العثمانيين. كما تطورت تلك الطغراء البدائية فيما بعد لتتشكل على صور الطيور والحيوانات أو الوجوه والمراكب والسفن وما شابهها(١٧٠).

ويذكر كثير من الدارسين للخط في المدرسة العثمانية أن الطغراء نوع من أنواع الخطوط العثمانية، لكن النظرة الفاحصة لأشكال الطغراء، يتبين منه أنها ليست خطًا مستقلاً، بل هي خط ثلث مركب بصورة معينة، أخذ على مر الأيام شكلاً قريبًا من القالب الفني الموحد في هيكله العام. فهي تركيب أو رسم فني ووظيفي مغلق لتواقيع السلاطين العثمانيين وإمضاءاتهم الرسمية على مختلف الوثائق والآثار العثمانية، بدءا من الأوراق والدفاتر، مرورًا بالتحف والأدوات، وانتهاء بالأبنية والممتلكات الأخرى(١٧١).

ولعل أقدم كتابة وصلتنا وعليها رسم الطغراء الشبيهة برسمها الحالي، الرسائل المتداولة المهمة لدى الناصر حسن بن محمد قلاون (٧٥٢هـ) وبعد ذلك رئيت على الأوامر العثمانية، في عهد محمد الفاتح، وهي مؤرخة بسنة

---

(١٦٧) محمد يوسف صديق: الطغرا واستخدامها في الكتابات العربية في البنغال، مجلة الفيصل ع١٤٨ ص٩٥.

(١٦٨) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٢١٠.

(١٦٩) محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ص١٤٤.

(١٧٠) تركي عطية عبود الجبوري: الخط العربي الإسلامي، ص١٢٩-١٣٠.

(١٧١) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٧٨.

٨٦٧هـ والنموذج الثالث في عهد سليمان القانوني[١٧٢]. وقد عدلت صورتها في هذا العهد لتكون نموذجا رابعا، وقد استمر هذا الشكل وهو الصورة المعروفة لها الآن.

وقد عني سلاطين آل عثمان بالطغراء حتى أن بعضا من السلاطين الخطاطين كان مولعا بكتابة الطغراءات، من مثل أحمد الثالث، الذي كان يكتب الطغراء بنفسه على رأس الفرامانات الصادرة من الديوان الهمايوني[١٧٣]. وجرى العرف العثماني على تقليد كبار الخطاطين وظيفة رسم الطغراء[١٧٤].

وقد أصبح للطغراء دورا وظيفيا في الدولة العثمانية أشبه ما يكون بشعار الدولة، حيث تستخدم في تتويج المراسيم والمنشورات، والإقرارات السلطانية العالية، وفي نقش السكة والنقود. وفي وسم الأبنية الرسمية، التذكارية وغير التذكارية، والمدافع والسفن الحربية، فضلا عن ختم السجلات الرسمية لدوائر الدولة الأساسية[١٧٥].

وأصبحت هذه العلامة التوقيعية مجال إبداع فني في أشكال تنسيق حروفها وتركيب أجزائها، حتى بلغت ذروتها على يد الخطاط مصطفى راقم، الذي صارت على يديه مثال الشكل الفني الجميل مما أدى بالخطاطين العثمانيين وغيرهم إلى تقليده. ومن أجل ذلك لقب مصطفى راقم بالمهندس الأولى للطغراء[١٧٦]. وقد تطورت الطغراء من كونها توقيعا أو علامة سلطانية إلى أن أصبحت قالبا فنيا تصاغ فيه إبداعات الخطاطين الفنية من البسملة والآيات القرآنية والأحاديث النبوية. ولكنها تبقى في حقيقتها تركيب خطي لا تستقل عن خط الثلث.

---

(١٧٢) حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ص٥٢١.
(١٧٣) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٩٤.
(١٧٤) المرجع السابق، ص٢٩.
(١٧٥) المرجع السابق، ص٢١١.
(١٧٦) المرجع السابق، ص٢٠٩.

الإجازة في الخط وإمضاء الخطاط

قامت العلوم الإسلامية بعامة وعلوم القرآن والحديث بخاصة على التلقي من أفواه الرجال، فطالب العلم يتلقى علومه عن مشائخه مشافهة؛ ولهذا كانت قراءة القرآن الكريم لا تؤخذ من المصاحف بل لا بد فيها من التلقي عن القراء. كما اشتغل علماء الحديث بضبط نقل الحديث، وعرف عنهم الإسناد من راو إلى راو حتى يصل السند إلى رسول الله ﷺ. واهتموا بسلسلة السند اهتمامهم بالمتن؛ تأكيدا على صحة نقل المتن من السلف إلى الخلف.

ونتيجة لهذا الاهتمام الإسلامي بصحة التلقي عن الرجال ظهرت أهمية إجازة الشيخ أو الأستاذ لتلميذه في رواية أو نقل ما تعلمه عنه. ولهذا فإن الإجازة جاءت نتيجة لصحة الإسناد؛ لأن الإجازة في حقيقتها تعنى بضبط إسناد الكتاب إلى صاحبه. ونتيجة لأهمية التلقي على أيدي الشيوخ في العلوم الإسلامية بعامة والخط العربي الإسلامي منها، فقد أصبحت الإجازة في الخط تقليدا لدى الخطاطين منذ وقت مبكر، لعله منذ القرن السادس الهجري حين قام كثير من الخطاطين بإنشاء مكاتب خاصة لتعليم الخط في بغداد منهم ابن عطاف المؤدب (٥٢٣-٦٠٣هـ) وأبوزكريا البغدادي (٥٢٩-٦٠٦هـ)(١٧٧) مما ترتب على افتتاح مثل هذه المدارس الخطية أن ينشأ عنها شهادات يوثق فيها أساتذتها تمكن الطالب من المهارات الخطية المدروسة، وقدرته على الكتابة حسب أصول الخط المعروفة ؛ مما يمكنه بعد ذلك من ممارسة ذلك في الشؤون العامة.

والإجازة ما هي إلا شهادة من أساتذة المدرسة بذلك التمكن، ولهذا فإن الإجازة تطلق على الرخصة التي ينالها من أنهى تحصيل أصول الخط وقواعد الكتابة من أساتذته المعروفين. والإجازة بهذا المعنى تعني أخذ الخطاط اللاحق من السابق، فتعين بذلك على حفظ التقاليد الخطية، وبالتالي نقل خبرات السابقين إلى اللاحقين؛ مما يؤدي إلى تطوير الصنعة الخطية على أسس ثابتة ومتينة من أصول الخط لدى شيوخه.

(١٧٧) نصار محمد منصور: الإجازة في فن الخط العربي، ص٦٧.

وقد ثبت تاريخيا أن الخط يدرس ضمن العلوم في العديد من المدارس التي كانت تمنح الإجازات العلمية منذ القرن السادس[١٧٨] وهذا ما يؤكد قدم الإجازة في الخط العربي. ولا يحصل الطالب على الإجازة إلا بعد تدريبات عديدة ومتواصلة على الحروف المركبة، بحيث يتضمن ذلك كتابة الحروف في مختلف أوضاعها ومواقعها، مع القدرة على تحقيق التوازن بين الكلمات والسطور. ويتم ذلك تحت إشراف أساتذته وتصويبهم لكتابته. وتتراوح المدة التي يقضيها التلميذ في تعلم الخط ما بين ثلاث إلى أربع سنوات، وقد تزيد المدة أو تقل تبعا لقدرة التلميذ وهمته. وعندما يلحظ الأستاذ في تلميذه ملامح النضج والتمكن، يطلب منه محاكاة قطعة خطية لأحد أساتذة الخط السابقين، أو كتابة آية أوحديث شريف في سطرين بشكل خاص[١٧٩] فإذا استطاع أن يظهر قدرة على التقليد الذي ينم عن براعة اليد والعين مع تركيز ذهني وتوقد، فإن الأستاذ بعد ذلك يقوم بكتابة عبارة الإجازة في مكان يخصص له في القطعة[١٨٠]. ويجب أن تتضمن عبارة الإجازة أربعة أمور أساسية هي[١٨١]:

١ ـ لفظ الإذن أو الإجازة (أجزت ـ أذنت ـ بوضع الكتبة...).

٢ ـ اسم التلميذ المجاز.

٣ ـ اسم المجيز سواء الأستاذ، أو عضو لجنة التصديق.

٤ ـ تاريخ الإجازة.

وتعد الإجازة التي نالها علي وصفي أفندي بخطي الثلث والنسخ من أستاذه محمد عارف الحلمي في ٢٧ من رجب سنة ١٠٨٤هـ هي الأنموذج السائد الذي لا يزال متبعا الآن في منح الإجازات الخطية، ويتكون هذا الأنموذج من سطور بخط النسخ ثم يليها كتابة نص إجازة الأستاذ وتصديقات الأساتذة الخطاطين

---

(١٧٨) نصار محمد منصور: الإجازة في فن الخط العربي، ص٦٧.

(١٧٩) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص١٧٤.

(١٨٠) نصار محمد منصور: الإجازة في فن الخط العربي، ص٧٥.

(١٨١) المرجع السابق، ص٨٣.

إن وجـدت[١٨٢]. وتمنح الإجـازات التـقليـدية فـقـط في خطوط الثلث والنسخ والتـعليق، ولـم يعـرف أنـه نال خطاط إجـازة في خط سـوى هذه الخطوط الثلاثة[١٨٣].

وأصبحت الإجازة الخطية ذات أهمية أدبية خاصة، إذ إن الحائز عليها يوقع اسمه على أعماله. على أن تدوين الاسم على العمل الكتابي معروف منذ فجر الإسلام فقد كان الكتاب يختمون كتابتهم بإثبات أسمائهم بأقلامهم توثيقا للأمر وضبطا له. إذ يعد تدوين اسم الكاتب شهادة منه على صحة ما دون، أو أنه كتب طبق ما أملي عليه. وهو بهذا يلتزم هذه الشهادة أمام الآخرين.

ولعل أول ما وصلنا من نصوص يثبت فيها الكاتب اسمه نقش سد الطائف التأسيسي (سد معاوية) المؤرخ سنة ٥٨هـ، حيث نقش الكاتب اسمه بعد أن أنهى عبارات التأسيس بقوله[١٨٤] «وكتب عمرو بن جناب». وقد أصبحت عبارة كتبه أو كتب، تقليدا عند الخطاطين ينهون بها العبارة الخطية، ويقرنون بها التاريخ. فقد دون علي بن هلال بن البواب اسمه وتاريخ كتابته وكذلك فعل ياقوت المستعصمي، ثم من تلاهم من أجيال الخطاطين.

ومنذ القرن السابع الهجري أصبح الخطاطون يستخدمون عبارات التواضع والتذلل إلى الله من مثل «كتبه الفقير الحقير..، العبد المذنب... أضعف العباد..[١٨٥]» ثم يختم العبارة بالدعاء وطلب المغفرة مثل غفر الله ذنوبه وستر عيوبه ولمن نظر إليه[١٨٦]. وتسمى هذه العبارات لدى الخطاطين بالكتبة. وقد ظلت عبارات الكتبة، أو الفراغ من الكتابة عبارات مطولة حتى قام الخطاط العثماني مصطفى راقم بعد عام ١٢٢٥هـ باختصار هذه العبارات إلى ما يشبه التوقيع الخطي، بحيث يضم مصطلح كتبه واسم الخطاط بشكل خاص، ويضاف إليه سنة الكتابة بالأرقام. وقد نال هذا الأسلوب استحسان

(١٨٢) نصار محمد منصور: الإجازة في فن الخط العربي، ص٦٨.
(١٨٣) المرجع السابق، ص٩٨.
(١٨٤) انظر النقش في الملاحق.
(١٨٥) نصار محمد منصور: الإجازة في فن الخط العربي، ص١٢١.
(١٨٦) المرجع السابق، ص١٢١-١٢٢.

سائر الخطاطين، فأخذ كل منهم يبتكر توقيعا خاصا به. والتركيب الذي ابتكره راقم يخلو من نقط الإعجام، إلا أن من الخطاطين من كان يضع على اسمه نقاط الإعجام اللازمة(١٨٧).

وقد اكتسبت الإجازة والتوقيع المترتب عليها قوة معنوية مؤثرة، بحيث لا يحق من لا يحصل على الإجازة أن يوقع على عمل خاص به، حيث يقول محي الدين سرين(١٨٨): وحائز الإجازة فقط هو الذي يمنح الصلاحية في وضع عبارة (كتبه) ولا يستطيع غير المجاز أن يضع الإمضاء (التوقيع) من نفسه، بوازع المسؤولية المعنوية. وقد اختصت المدرسة الخطية الفارسية، وكذلك العثمانية من بعدها بتذييل خطاطي هاتين المدرستين كتاباتهم بإمضاءاتهم الشخصية، بخلاف نظرائهم في بقية أنحاء العالم الإسلامي(١٨٩). وقد ساعد هذا كثيرًا في تتبع أدوار الخطاطين الفرس والعثمانيين في نشأة كلا المدرستين ومسار تطورهما ونضوجهما.

---

(١٨٧) نصار محمد منصور: الإجازة في فن الخط العربي، ص١٢٣.

(١٨٨) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص١٧٤.

(١٨٩) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص٦٤.

(٣)

المدرسة الفنية

تميزت العربية بقدرتها الفائقة على التشكل وإعطاء حريات تكاد أن تكون غير محدودة للأديب العربي، مما مكنه من التحليق مع رؤاه الأدبية بدون حدود، ولعل هذه الحرية التي يتمتع بها العربي للتعبير بلغته، لم تقتصر على اللغة بوصفها نظاما لغويا فحسب، بل سرت على الكتابة العربية، حيث اصطبغت بقابلية التشكل والتشكيل بلا حدود منذ أقدم عصورها. ومن هنا يتضح لنا أن الكتابة العربية هي في أساسها فن أوجدته مواريث حضارية اشتركت في صنعه والرقي به على نسق يتناغم مع الإنسان العربي، وثقافته المتوارثه، على النحو الكائن بيننا اليوم. وهذا أعطى الفنان قدرة فائقة على صوغ رؤاه الفنية في إبداعات خطية، فظهرت فيها شخصيته الفنية بشكل واسع. وقد زادت هذه القابلية على التشكل في الكتابة العربية رسوخا على مر السنين، وتعدد المواقع الحضارية للأمة الإسلامية، مما زادها ثراء وعمقا، بحيث أصبح هذا الموروث الكتابي، أداة طيعة في يد الفنان يعبر بها عن قدراته الفنية المتصلة بموروثه على امتداد الوطن العربي الإسلامي زمانيا ومكانيا. وقد أسهم ذلك الامتداد الواسع في الزمان والمكان في صياغة هذا الموروث الحضاري وشارك في إعطائه تلك النكهات المتعددة، والإمكانيات غير المتناهية.

فالكتابة العربية على امتداد إفريقيا وآسيا ليست مجرد أداة تدوين للغة التفاهم، بل هي أعلى من ذلك بكثير. إنها في الحقيقة ثقافة وحضارة مشتركة بين جميع تلك الشعوب؛ لأنها نتاج هذه الثقافات العريضة التي عاشت في المنطقة زمانًا طويلاً. وهذا على عكس ما نجده في اللغات اللاتينية ومشتقاتها(١٩٠).

---

(١٩٠) عاطف مصطفى: تطور الكتابة العربية وارتباطها بالفن التشكيلي، مجلة تاريخ العرب والعالم، العدد ٥٤، رجب ١٤٠٣هـ، نيسان ١٩٨٣، ص٣٨.

وقد أبدع الخطاطون في رسم الحروف العربية وأضفوا على أنواعه شيئا من سماتهم وسمات أقاليمهم. فأحكموا صنعة الخط حسب مقاييسه الفنية، وطابعهم الإقليمي. وأشربوه من رؤاهم الخاصة ما أضفى عليه اللمسة الشخصية.

ولم تقف عبقرية الفنان المسلم أمام إتقان الخط العربي وإحكام صنعته فحسب. بل تجاوزته إلى الإبداع الفني من خلال حروفه. وجاء الإسلام مبطلا لرسوم الوثنية أو الأديان التي تأثرت بها فنهى عن التصوير، حيث وردت أحاديث كثيرة عن الرسول ﷺ فيها نهي ووعيد للمصورين من مثل «إن من أشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يصورون هذه الصور». وقوله ﷺ «إن أشد الناس عذابا... يوم القيامة المصورون»(١٩١) وقد أدى هذا النهي والوعيد إلى أن انصرف الفنان المسلم عن «المحاكاة» لكل ذي روح سواء بالرسم أو التجسيم. وإذا كان الفنان صرف النظر عن التصوير لإن الإسلام يحرمه؛ فإنه لم يحرم التعبير عن النزعة الفنية الجمالية عند الإنسان، بل إن العقيدة الإسلامية تحث على أن يكون الإنسان جميلا معبرا عن الجمال ومتذوقا له.

فكان لا بد للفنان المسلم من البحث عن أداة تعبيرية لا تقوم على محاكاة ما له روح أو تجسيمه، فاهتدى إلى تصوير النباتات والأشجار واستخدم الخطوط الهندسية للتعبير عن خياله الفني، إلا أن الأداة التي استحوذت على اهتمامه وكانت الوعاء الذي صبت فيه إبداعاته الجمالية تمثلت في الخط العربي ذاته(١٩٢) وهكذا جاء الفن الإسلامي بفلسفة مخالفة لفنون الأمم الأخرى، فإذا كانت المحاكاة لديهم أساس الفنون، بحيث تستوحي من صور الإنسان والحيوان قاعدة تبني عليها جمالياتها؛ فإن المسلم قد اعتمد على الجمال المطلق الذي لا يعتمد على التقليد، بل على أساس فني متأصل فيه، يعتمد على طبيعته المتقنة. ووجد الفنان المسلم ضالته في الخط العربي حيث استغل القدرات الإبداعية الكامنة فيه بحيث أصبح جزءًا من أدواته التشكيلية التي تتيح له

(١٩١) البخاري: صحيح البخاري، كتاب اللباس، باب التصاوير، ج٤ ص١٨٨٥.
(١٩٢) د. يوسف محمود غلام: الفن في الخط العربي، ص٢٥.

التعبير عن الحركة والكتلة. وهو لا يعبر عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض أشياء متحركة فقط وإنما بمعناها الجمالي الذي ينتج حركة ذاتية تجمل الخط يتراقص في رونق مستقل عن أي غرض إنتاجي(١٩٣) ولهذا جاء «فن الخط كفن الرسم يتشكل أولاً بالذهن، ثم يظهر إلى الوجود باليد والعين والإرادة؛ لكنه لا يستوحي تزييناته من الطبيعة، بل من الروح الإنسانية»(١٩٤). وقد أدت هذه الفلسفة الخاصة للفن الإسلامي إلى أن اقتصر الفنان المسلم عن كل ما فيه محاكاة لذوات الأرواح. وانحصر بذلك في جوانب الإبداع والإتقان، لا التقليد والمحاكاة. فتخطى الفن الإسلامي بذلك وسائل التعبير لدى الفنون الأخرى بما فيها من نقائص نظرا لمحاكاتها الواقع. وارتقى بمستواه الفني ليصل إلى آفاق أرحب من الواقع ومن تقليده. فكان الفنان السلم كما يقول لويس ماسنيون Louis Masignon لدى بحثه في الفنون «إن المسلم يبتعد عن الوقوع في فخ الفنون، فهو ينسخ من خيوط الله، ولذلك لن تجد في الفنون الإسلامية أية مأساة أو فاجعة، ولا توجد فيها نواح وحشية»(١٩٥).

ولهذه الفلسفة الفنية النابعة من الرؤية الإسلامية للفن، أفرغ الخطاط المسلم عبقريته الفنية في تجويد خطه، والسمو به؛ حتى أصبح قادرا على أن يجمع في عمله الخطي بين التطبيق المتقن للقاعدة، وبين روحانية الفنان ورقة أحاسيسه. ولم يقف الفنان المسلم أمام إتقان صنعته فحسب، بل نجده يعمد إلى استغلال إمكانيات الخط العربي ليتجه بالفن الخطي وجهة أخرى لم تعهدها القرون الخمسة الأولى، فبعد أن كان هدف الفنان إتقان الخط فحسب، أصبح هدفه التعبير عن قدرته الفنية المبدعة بخط يعطيه من قدراته الفنية وأحاسيسه الخاصة أكثر مما يعطيه من القواعد الخطية. وهكذا نجد أننا أمام تيار فني آخر جديد يترك فيه الفنان الخط بقواعده الفنية، ويتجه به

(١٩٣) أبو صالح الألفي: الخط العربي كفن تشكيلي ووظيفته في الفنون الإسلامية، مجلة القاهرة، ع ١٣٩، يوليو١٩٦٨، ص٥٤.

(١٩٤) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص٣٢.

(١٩٥) المرجع السابق، ص ٣٥.

وجهة أخرى يمارس فيها موهبته الخاصة، بعيدا عن التقاليد الخطية. وقد نشأ بهذا اتجاه فني جديد لا يلتزم بالقواعد الخطية بقدر ما يلتزم بالخصوصية الفنية الذاتية. وبعد أن كان الخطاط العربي فنانا يعنى بالخط الجميل المكتوب حسب القواعد الخطية التي سنها أساتذة الخط العربي عبر تاريخه، أصبح هناك فنانون يحتفون بالخط العربي بوصفه أداة رئيسة من أدواتهم الفنية. يسخرونها لمواهبهم الفنية وظروفهم الحرفية، وهذا أظهر فنا إسلاميا خالصا يأخذ من إمكانيات الخط العربي، وإن اختلف عنه، ويأخذ من روح الفن الخالص وإن فارقه في فلسفة الجمال الأساسية التي تأخذ بها الأمم الأخرى. فكانت مدرسة الفن في الخط العربي.

وإذا كان المقصود بمصطلح الخط العربي الخط الجميل المكتوب حسب القواعد التي وضعها أساتذة الخط لكل نوع من الخطوط، فإن الفن في الخط العربي «ميدان آخر مختلف تماما عن ميدان الكتابة الخطية الجميلة. إنه ميدان الفن بكل سماته الجوهرية، من حيث كونه تعبيرا عن نظرة جمالية مبدعة. بحيث يحقق التفرد الذي يميز أسلوبا عن آخر، وحرية الفنان في استخدام أداته الفنية. وبهذا يفترق الفنان عن الخطاط. فنحن أمام عبقرية «فنان» مبدع ولسنا أمام «خطاط» بارع تقف براعته عند حد اتباع القواعد»(١٩٦).

وبهذا افترق فنان الخط عن الخطاط، كما افترق الفنان المسلم عن غيره من فناني الأمم الأخرى. كما وُسمت أعمال الفنانين المسلمين بسمات خاصة مميزة يدركها الناظر منذ أول وهلة، ولعل أبرزها استغراق الفن الخطي كامل المساحة بوصفه أساسا للوحة الفنية، وليس مكملا لها. وكذلك استعمال الزخارف والنصوص الكتابية. وقد مارس الفنان صنعته الخطية برؤية دينية، حيث ارتبط الحرف العربي بمصدري الدين الكتاب والسنة، مما جعله يتسامى عند التعامل مع لوحاته الخطية. وقد أدى هذا البعد الروحاني للكتابة إلى إبداع تشكيلات حروفية تعددت بتعدد الأمم، وتشعبت بتشعب الرؤى الدينية، فكان أن تطورت أنماط الحروف وأشكالها بتطور أنماط الشعور الديني في

(١٩٦) د. يوسف محمود غلام: الفن في الخط العربي، ص٢٥.

تاريخ الإسلام والشعوب الإسلامية(١٩٧).

واستطاع الفن الخطي أن يميز كل إقليم من أقاليم دولة الإسلام بسمات وملامح فنية خاصة في إطار الشخصية العامة للخط العربي. فتنوع استعمال الخط بوصفه عملا تشكيليا، بحيث أعطى للأقاليم الإسلامية شخصية مميزة في إطار الشخصية الإسلامية العامة. فاستعمال الكتابة في الطراز المغربي الأسباني يختلف عن استعمالها في الطراز الشامي أو المصري أو الإيراني، ولذا نجد أن الفنان المسلم في كل إقليم من الأقاليم الإسلامية قد استطاع أن يحمل الخط العربي شخصيته، وشخصية إقليمه في إطار الشخصية الإسلامية(١٩٨). وكانت القابلية على التجريد في الكتابة العربية ميسما فاعلا في هذه المدرسة الفنية، حيث جعلت الفنان المسلم يتصرف في أجزاء الحروف نفسها، بحيث لا يفقده شكل الحرف الأساس. وفي الوقت نفسه تستطيع التشكل في صور زخرفية لا نهائية، ذلك أن الأبجدية العربية تتكون من ثمانية وعشرين حرفا، تتغير أشكالها جزئيا على حسب موقعها في الكلمة، وعندما تكون كلمات من هذه الحروف، يلزم تقصير نهاياتها أو بداياتها حسب موقعها في بداية الكلمة، أو وسطها أو نهايتها. كما لم يكتف بتلك الإمكانيات، بل قام بتغيير صورة الحروف تدريجيًا حتى أصبحت شكلاً زخرفيًا، اختفت فيه صور الحروف الأصلية، وأصبح من الصعب تمييزها بوصفها حرفا هجائيا(١٩٩). كل هذه الظروف خلقت مناخا خاصا للفنان المسلم، جعلته يسمو عن غيره من الفنانين، ويتميز عنهم في الوقت نفسه.

سمات الخط العربي وأثرها في ظهور المدرسة الفنية

استطاع الفنان المسلم أن يشق طريقه الفني المتميز بتميز عقيدته الإسلامية التي تحرم التصوير، فيبتكر أدواته الخاصة، ويحقق ذاته الفنية عن طريق

(١٩٧) بسام بركة: الحرف العربي بين الدلالة اللغوية والفن الإسلامي، صحيفة الحياة، ص٢٢، ع ١١٩٨٠، ١٠ديسمبر ١٩٩٥م ١٨رجب ١٤١٦هـ، ص٢٢.

(١٩٨) عاطف مصطفى: تطور الكتابة العربية وارتباطها بالفن التشكيلي، مجلة تاريخ العرب والعالم، العدد ٥٤، رجب ١٤٠٣هـ، نيسان ١٩٨٣، ص٣٩.

(١٩٩) د. يوسف محمود غلام: الفن في الخط العربي، ص٣٩٥.

استعماله للخط بوصفه أداة فنية تعبيرية لا حدود للإبداع فيها. وقد ساعدت القيم الفنية العالية للكتابة العربية على نشوء مدرسة الفن في الخط العربي، بما امتازت به من سمات فنية، وخصائص زخرفية يمكن إجمالها في الآتي:

١ ـ الجمال المطلق

الجمال في الخط العربي جمال مطلق لا مرجعية له ؛ وهذا خلاف بقية الفنون، فالجمال في أغلب الفنون الأخرى يرجع إلى قدرتها على المحاكاة الأرسطية، فهي تقليد لأشياء أخرى خارجة عن الفن نفسه، وتقاس وجهة الإبداع في هذا الفن أو ذاك بمقدرته على تقليد الأصل، الذي يستمد منه رؤاه. ويفرق أفلاطون بين الشكل النسبي والشكل المطلق حيث يرى أن الشكل النسبي كل شيء يكون جماله قائما في طبيعة الأشياء، ويكون تقليدا لهذه الأشياء الحقيقية. أما الشكل المطلق فهو الهيكل الذي يحتوي على خطوط ومنحنيات وسطوح وأجسام مستخرجة من هذه الأشياء عن طريق المساطر والمربعات والمثلثات. ولا يكون جماله لنسبته إلى شيء آخر، وإنما يستمد جماله من طبيعته المتقنة(٢٠٠).

ولعل هذا المنحى الجمالي في الشكل المطلق ينطبق على أسلوب الفن الإسلامي بعامة وعلى الخط العربي بخاصة. فالخط العربي بإبداعاته الفنية لا يقلد نموذجا آخر، ولا يحاول أن يستلهم أمرًا خارجًا عنه، بل هو يستمد جماله من ذاته، ومن إمكاناته الجمالية الكامنة في تشكيلاته الخاصة. فهو فن مخالف للطبيعة، لا يجنح إلى محاكاتها بل يقوم على التجريد والاستطراد، الأمر الذي يمنح الفنان الحرية اللازمة للتشكيل. وهذا ما ساعد الفنانين العرب والمسلمين على استخدامه في تشكيل تحفهم على الخامات المتنوعة، كالمعادن والخزف والخشب والرخام والجص والزجاج والنسيج والورق بأنواعه، بالإضافة إلى الروائع المعمارية، ولهذا جاء الخط العربي قاسما مشتركا لكل الفنون العربية الإسلامية.

---

(٢٠٠) أبو صالح الألفي: الخط العربي كفن تشكيلي ووظيفته في الفنون الإسلامية، مجلة القاهرة، ع ١٣٩، يوليو١٩٦٨، ص٥٤.

٢ ـ القدرة على التعبير عن الأحاسيس

لم يكن رسم الحروف العربية وتشكيلها في يوم من الأيام رسما آليا يعتمد على مقاييس هندسية صارمة، بل كان دائما يمتاح من روح الفنان وأحاسيسه الشخصية. ولعل هذا هو ما جعل التعامل الآلي في العصر الحديث مع الكتابة العربية بوصفها خطا فنيا لا يصل إلى أقل مستويات الإبداع الخطي لفنان الخط. فالفنان في تشكيلاته الفنية الخطية يقبس من نفسه ويصوغ لوحته الخطية من روحه، معبرا عن مشاعره وميوله، فهو في ذلك «مرتبط بالفن الجمالي للأحرف العربية، إضافة إلى القابلية الروحية للخطاط. ولا توجد على ظهر الأرض كتابة تفوق الكتابة الإسلامية في القدرة على التعبير عن القيم الحسية والفكرية»(٢٠١).

ونتيجة لهذا فقد ظهرت على أيدي فناني الخط تركيبات وتشكيلات جديدة كل الجدة. والخطوط المنحنية في تشكيلات الخط العربي توحي لناظرها بأنه أمام لوحات متناسبة الأجزاء، لا يرى فيها تضخم جانب على جانب آخر، فهناك تناسق وتناسب بين عرض الحرف وطوله بحيث تميز الحرف دائما بالرشاقة وإثارة لذة جمالية خاصة. ولقد قام الخط العربي قبل عصر ابن مقلة على التوازن بين أجزائه بحيث يحس الناظر للوحة الخطية أن هناك تجانسا وتناغما بين الحروف، فكل حرف يناغي قرينه وكل كلمة تعانق نظيرتها. واكتمل هذا التناغم والقدرة على التعبير عن أحاسيس الفنان في الخط المنسوب الذي أعطى إمكانات جمالية في التجانس لا حدود لها.

٣ ـ القدرة على التعبير عن الحركة والسكون

تمثل مدرسة الخط الموزون (الخط الكوفي) قمة الإيحاء بالاستقرار والثبات، فهي ذات خطوط هندسية قائمة على خطوط أفقية تكون بمثابة القاعدة لها. وقد زاد من هذه القيمة أن كانت الخطوط الرأسية تكتب بكامل عرض القلم، مما أعطى إيحاء بالصلابة والسكون وكأنما هذه القوائم أعمدة

---

(٢٠١) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص٤٣.

صلبة لا تتحرك من مكانها. وعندما تطور أسلوب هذه المدرسة بحيث تساوى عرض القلم في رسم الخطوط الأفقية والرأسية فإنها كذلك لم تفقد هذه الخاصية الفنية. ويظهر التشكل الهندسي في الزخارف الفنية التي تترافق مع الخط الكوفي ذي الخصائص الهندسية حيث يعطي الخط الهندسي إحساسا بالاستقرار والثبات مما يردنا حتما إلى السكون والاستقرار.

أما عندما ننظر إلى خطوط مدرسة الخط المنسوب، فإننا سنلحظ تلك الحركة الدائبة بين أجزاء الحروف وتشكيلاتها الفنية لدى عظماء الخطاطين. وقد ساعد على ترسخ هذه الخاصية الفنية في الخط كون الكتابة العربية متصلة الحروف في أغلبها، ويمكننا أن نرى تلك الحركة وإيحاءاتها في خط الثلث، حيث نرى تعانق الحروف وتداخلها فيما بينها، بحيث نجد الحرف يعود أدراجه إلى أول الكلمة، أو قد يحتضن حرفا آخر أو يدخل معه في جدل حول جزء مشترك بينهما. وتكثر المطات بين الحروف وأجزاء الكلمة بما يشعر الناظر بأن الحرف يتحرك ويتصل بغيره ويشكل معه تجانسا وازدواجا حركيا جديدا. وقد تتعمق خاصية الترابط؛ لتحقق الشعور بالحركة لدى الخطاط، فتتصل حروف ليس من عهدها الاتصال، فنجد أن الحرف الذي لا يتصل بما قبله حسب قواعد الكتابة العربية قد يتصل خطيا مراعاة للتداخل الجمالي بين أجزاء الكلمة، وتحقيقا لخاصية الحركة التي توحي بها الكتابة العربية في أصلها.

والخطوط في خط الثلث الجلي توحي بالقوة والعزم في اتجاه حركتها بحيث تعطي إحساسا بالحركة الصارمة ذات العزم الأكيد. ويلحظ الإحساس بالحركة في مثل تلك السحبات الطويلة المنحدرة في حروف الخط الفارسي.

وفي الخط الديواني نرى الحروف تناجي بعضها، بل إننا نلحظ في بعض نماذجه الحروف تتراقص وتتمايل. كما تظهر الحركة في الزخارف النباتية والخطوط ذات الانحناءات، والليونة التي تشعر الرائي بتناغمها وتناجيها فيما بينها، بصورة توحي بحركة منسقة كالتعليق والديواني.

وفي خط النسخ يدور الحرف هنا وهناك متجولا في حرية وانطلاق معطيًا

إحساسًا بالمطلق فيه صفة السعي الدائب والانطلاق(٢٠٢).

٤ ـ المرونة والطواعية

تتميز الكتابة العربية ببساطة مكوناتها سواء كان ذلك في جزئيات الحروف أو الحروف نفسها، مما كان له الأثر الكبير في مرونة الحرف وطواعيته للتشكيل في يد الخطاط، الذي لم يكن يؤدي عملا حرفيا يعتمد على مقاييس ثابتة، بل إنه كان فنانا يدرك إمكانات الحرف الواسعة التي تضع تحت تصرفه مجموعة من الأدوات الفنية واللونية للتشكيلات الحرفية، يستطيع أن يأخذ منها ما يراه مناسبا لعمله الإبداعي، مضيفا إليها ميراث عصره وزمانه الذي يعيش فيه. ولعل أبرز تطبيق واضح لهذه الخاصية يظهر في أسلوب التركيب في الخط العربي عامة والثلث منه خاصة، حيث إن الخطاط يقبس من ميراث القواعد الخطية، لكنه في الوقت نفسه يعتمد على ذائقته الفنية في إبداع التركيبات الجمالية غير المسبوقة، فهو خطاط في أخذه بقواعد الخط، وفنان بالغ الحساسية في ابتكار القوالب الفنية والعمل على تراكيب حروفه بحيث تحقق تجانسًا وتمازجًا فيما بينها، بحيث تتناغم أجزاؤها، فتخرج اللوحة الفنية لديه وهي نسيج وحدها لا تشابه غيرها، وهذا أكبر دليل على المرونة الفائقة للكتابة العربية والقواعد الخطية. كما تميزت الحروف العربية بالبساطة الفائقة في هيكلها الأساس بالقياس بحروف الأمم الأخرى، ولا عجب في ذلك، فهي ليست أصلا إلا خطوطا مستقيمة وأجزاء من الدائرة على نحو ما فصلها ابن عبدالسلام. وقد رسخ مبدأ البساطة هذا قلة صورها؛ نظرا لتشابهها في الكثير من أجزائها(٢٠٣). كما أن النقطة تشكل عامل بناء رئيس لهيئة الحرف حيث إن التمييز بين متشابهها يكون بالإعجام التي تتوازعها الحروف فيما بينها، فتعلو بعض الحروف وتكون تحت بعضها الآخر.

---

(٢٠٢) أبو صالح الألفي: الخط العربي كفن تشكيلي ووظيفته في الفنون الإسلامية، مجلة القاهرة، ع١٣٩، يوليو ١٩٦٨، ص٥٤.

(٢٠٣) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص٧٢.

وقد أدت بساطة البنية الأساسية للحرف إلى إكسابه شخصية مرنة في حروفه المستقيمة والمنحنية والرأسية والمستديرة والأفقية والمائلة مما أتاح للفنان أن يبدع في تشكيلها. كما تظهر المرونة والطواعية في عدم إلزام الكاتب أو الخطاط بامتدادات أفقية تفرض عليه التزامها، ومن ثم الحد من حريته الفنية، حيث كان بإمكان الخطاط أن يطيل في المستوى الأفقي للحرف ويقصر بحسب ما تفرضه عليه ذائقته الفنية، ومن هنا كانت قابلية المد والاستمداد والرجع، والاستدارات، مما أكسب الكتابة حياة ورونقا، وأزال عن أنواعها المنسوبة الصفة الهندسية، وبالتالي منحت الخطاط هذه الإمكانيات بما تتضمنه من جمال وبهجة. وكان لتتشكل البنى الأساسية غير المحدود للحروف العربية؛ لكونها متشكلة من خطوط قائمة وأخرى أفقية، الأثر البارز في قدرة الكتابة العربية على تحقيق مطالب الفنان من التوازن بين الأشكال والفراغات، والقدرة غير المحدودة أيضا على تشكيلها.

٥ ـ القابلية للزخرفة

نظرا لبساطة البنية الأساسية للحروف العربية، واعتمادها على الخط المستقيم والدائرة، فقد كانت مجالاً خصبًا للفنان يطوعها لمشروعه الزخرفي فلا يحده تعقيد كامن في الحرف نفسه، بل إن الحرف يتشكل لبساطته معه كيفما يشاء. وبهذا استطاع المزخرف الإسلامي أن يولد من الكتابة أنماطًا زخرفية مختلفة ساعده على إبداعها خياله الخصب، وسهلت عليه مهمته طبيعة الحروف العربية المطاوعة. فرؤوس الحروف وقوائمها وانبساطاتها وتقويساتها، وما فيها من قابلية المط والضغط مكنت المزخرف من التجميع والتفريد والمعالجة الزخرفية على الوجه الذي يرضي الخيال ويبعث الارتياح(٢٠٤). وضاعف من هذا الطابع الزخرفي للخط، كون معظم الحروف العربية تتخذ أشكالا مختلفة أثناء الكتابة وفقا لموقعها من الكلمة مثل (هـ - ـهـ - ـه) و(كـ - كا - ك...) الخ(٢٠٥). وقد استغل الخطاط المزخرف إمكانيات الخط

---

(٢٠٤) د. إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص٧٩.

(٢٠٥) عماد حاتم: فقه اللغة وتاريخ الكتابة، ص٢٤٨.

الكامنة في بنيته الأساسية المعتمدة على كون الحروف العربية عمودية أو أفقية حيث استغل إمكانيات كل خاصية فكانت الحروف ذات الصبغة العمودية مجالا خصبا للتظفير بين قوائمها، هي: الألف واللام والكاف (ا ـ ل ـ ك) ومن الألف واللام تتكون أداة التعريف «أل» التي يكثر استعمالها في اللغة(٢٠٦). أما الحروف ذات الامتدادات الأفقية فكانت أداة مكنته من المط والضغط حسب ما يقتضيه إحساسه الفني وذوقه الخاص.

وعلى الرغم من فاعلية القواعد في صهرها لخيال الخطاط وإذكاء جذوة الإبداع نفسه لإبداع الجديد، إلا أنها أيضا كانت سمحة في تعاملها مع إنتاجه الفني، وكان الخطاط نفسه يدرك متى يخرج عليها لغرض فني يريد إبرازه. وقد وعى الخطاط العربي ما يصلح من الحروف لأن يكون أساسا لزخارف جميلة، فرؤوس الحروف وسيقانها وأقواسها ومداتها وخطوطها الرأسية وخطوطها الأفقية أوحت له بعناصر زخرفية شتى غير عابئ بما تفرضه عليه أصول الخط من المستلزمات، بل كل همه أن يرضي الفن لا العلم(٢٠٧).

وكان الخط الكوفي بخصيصته الأساسية المعتمدة على التوازن بوصفه وريث الخط الموزون من أرحب الخطوط العربية، وأكثرها قابلية لانطلاق الفنان في تراكيبه الزخرفية، انطلاقا يكاد أن يكون بلا حدود إلا ذوقه الفني وخياله، حيث يُراعى في الخط الكوفي مسألة الذوق والابتكار والإبداع أكثر مما يلتزم فيه بالقواعد الخطية. كما أن الاتزان ومراعاة الابتكار والحرية والتفنن والتوازن بين حروفه وفراغاته لها كبير الأثر في إخراجه بشكل جميل(٢٠٨). وكان نظام التعامد في حروفه والتماثل في خطوطه وتجانس أوضاعها، واختيار أماكن نقطها، واستخدام الأشكال الهندسية في تركيبها؛ وقابليتها لاستضافة الأشكال النجمية والزخرفية أدى إلى صنع بيئة زخرفية عالية تتنامى فيها الأشكال

---

(٢٠٦) د. يوسف محمود غلام: الفن في الخط العربي، ص٤٦.

(٢٠٧) د. صلاح حسين العبيدي وزملاؤه: الخط العربي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٩٠، ص١٠٧.

(٢٠٨) تركي عطية عبود الجبوري: الخط العربي الإسلامي، ص٧٦.

الزخرفية بشكل يحث الخيال المبدع على التفاعل معها لإبداع جديد مما جعل الفنانين يستغلونها بشكل واسع في الفنون التطبيقية.

٦ ـ الإمكانات الهندسية

ترتد الحروف العربية إلى الشكل الدائري بحيث يمكن أن تتشكل أنساق الحروف داخل دائرة، إما أن تكون واضحة للعيان أو متخيلة، تدركها بصيرة الفنان. وقد أدرك ذلك الخطاطون الأوائل، وأشار إليه إخوان الصفا في رسائلهم في معرض الحديث عن هندسة الحروف وإحاطة الدائرة بالحرف، حيث قالوا: «ولا تحتاج في مقاييسك إلى شيء يخرج عن الألف وعن الدائرة التي تحيط بها[٢٠٩]».

وقد بقي الخط الموزون محتفظا بطابعه الهندسي وخطوطه المستقيمة وزواياه الحادة، وقد ورث هذه الخاصية لخلفه الذي أصبح يسمى بالخط الكوفي، ونظرا للإمكانيات الزخرفية الهائلة لهذا الخط، فإنه قد بقي في الساحة الفنية بعد تغلب الخطوط المنسوبة على ساحة التدوين، حيث أصبح الخط الكوفي من بعد القرن الخامس الهجري مقصورا على كونه خطا تذكاريا يعني فيه بالنواحي الزخرفية. وعلى الرغم من صفة اليبس في هذا الخط فإنه يتسم بمرونة مطاوعة لخيال الفنان، الذي يمكنه أن يتصرف في عراقات الحروف تصرفا لا يعيبه عليه أحد، فيلحق بها تثنية، أو رجعا، أو إقصارا، أو إطالة. ومكنته طبيعة الخط الهندسية من إمكان الاستمداد إلى أبعد الحدود[٢١٠]. وإذا كانت الخطوط المنسوبة تتميز بالرشاقة وإثارة لذة جمالية، فإن الخط الكوفي يشعر بجمال من نوع آخر، جمال رياضي يستشعره العقل. وكثيرا ما نجد في العمل الفني الواحد مزاوجة بين الخطين مما يعطي محصلة جمالية رائعة[٢١١]. ومن المعروف أن الخط المنحني يؤدي في المنظور غير

(٢٠٩) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج٣، ص٤٦.

(٢١٠) د. إبراهيم جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، ص٩٦.

(٢١١) أبو صالح الألفي: الخط العربي كفن تشكيلي ووظيفته في الفنون الإسلامية، مجلة القاهرة، ع١٣٩، يوليو١٩٦٨، ص٥٤.

المرئي إلى شكل دائري على نحو ما، فإذا استعرضنا مجموعة الحروف العربية وجدناها في حقيقتها مجموعة خطوط منحنية أو متعرجة تقود في النهاية إذا حاولنا استكمال أطرافها إلى شكل دائري[٢١٢]. وهذا ما يسمى في عالم الفن التشكيلي بالتأصيل التشكيلي. وتستوي في ذلك جميع الحروف بدون استثناء إذ يشكل «الخط المنحني الأساس في تركيب الكتابة العربية. وهذا يعني أنها كتابة حريصة على أن تتساوى كلية مع مفهوم الاكتمال في الفن أو ما يسمى (Art of Integration) لأن الدائرة في مفهوم الفن تعني قمة التوازن وصحة الزوايا والكمال»[٢١٣].

اتجاهات المدرسة الفنية

عندما جنح الفنان المسلم إلى استغلال إمكانيات الخط العربي لإظهار مواهبه الفنية وإبداعاته الزخرفية عمد إلى استغلال إمكانات الخط الكوفي بالذات، وتطورت أدوات الفنان في استغلال إمكانات هذا الخط، حيث قامت زخرفته للوحة الخطية على الاستفادة من الحروف العمودية، وإيجاد الطرق المناسبة لملء الفراغات بينها، وتدرج في هذا الأسلوب على ثلاث مراحل، فأخذ في أول أمره حروف الخط الكوفي وحور في بعضها؛ لتأخذ وضعًا متوازنًا فيما بينها. وفي المرحلة الثانية أطال في الخطوط العمودية للحروف، وفي مرحلة لاحقة أدخل التظفير بين قوائم هذه الحروف، وتطور هذا حتى ملأ الفراغ بينها.

وقد عني الفنانون بالتضفير بين الألف واللام بالذات حيث تلتف هامات حروف الكلمة الواحدة أو بعض حروفها، أو حروف كلمتين متجاورتين على شكل ضفائر الشعر. وقد ظهرت هذه السمة في وقت مبكر، فوجدت بوادرها على شواهد القبور منذ القرن الثالث، كما وجدت على بعض العملات في القرن الرابع، وتطورت هذه السمة حتى أصبحت ملازمة للخط الكوفي.

---

(٢١٢) عاطف مصطفى، تطور الكتابة العربية وارتباطها بالفن التشكيلي، مجلة تاريخ العرب والعالم، ع٥٤، رجب ١٤٠٣هـ، نيسان ١٩٨٣، ص٣٧، ٣٩.

(٢١٣) المرجع السابق، ص٣٨، ٣٩.

ثم استثمرت هذه المدرسة خطوطا أخرى غير الخط الكوفي فظهر بعض الخطوط المنسوبة على أنواع الفنون التطبيقية. وقد افترقت المدرسة الفنية في الخط على نفسها فظهر لها اتجاهان فنيان مختلفان، فهما وإن كانا يهدفان إلى تحقيق الجمال الزخرفي والفني، والتجاوز في القواعد الخطية، إلا أنهما اختلفا في كيفية تحقيق ذلك. فكان الاتجاه الأول في هذه المدرسة يأخذ بالزخرفة في اللوحة الفنية، ولكن من خلال الاعتماد على الأساس الخطي القاعدي، سواء من خلال الخط الموزون أم المنسوب، وأصحاب هذا الاتجاه خطاطون في الأصل معنيون بالفن. ولذلك جاءت أعمالهم عبارة عن لوحات خطية ذات تشكيلات مبتكرة، وقد تؤطر جوانبها الأشكال الزخرفية. ويمكن تسمية هذا الاتجاه باتجاه الخط الفني.

أما الاتجاه الثاني في هذه المدرسة فأصحابه من أصحاب الحرف الفنية، فهم فنانون جعلوا الخط أداتهم الفنية، لذلك فإن أصحاب هذا الاتجاه يعنون بالزخرفة والإبداع الفني قبل عنايتهم بالخط، وما الخط لديهم إلا وسيلة يتكئون عليها في إبداعهم، لكنهم لا يلتزمون بشيء من القواعد الخطية المعروفة. وقد جنح الخيال بأصحاب هذه الاتجاه حتى أصبح الحرف العربي مجرد وحدة زخرفية يصعب تمييزه وقراءته. ويمكن أن نسمي هذا الاتجاه بالفن الخطي.

أولاً: الخط الفني

استطاع فنانو الخط العربي على مر العصور تكوين تراكمات جمالية وقاعدية للخط العربي بدءا من الخط الموزون ثم الخط المنسوب بمدارسه المتعددة. وقد كانت هذه القواعد الخطية لا تتشكل على حسب أصول منطقية أو قياسات تنظيرية، بل كانت وليدة تجارب وخبرات متراكمة للفنان المسلم عبر العصور؛ لهذا فقد جاءت قواعدهم فيها من الذوق الفني المرهف والأحاسيس الشخصية، أكثر مما جاء فيها من التقعيد النظري المقيد للإبداع. ونتيجة لهذه الخاصية الفنية في قواعد الخط العربي وأصوله، أصبح الخطاط فنانا لا تحجر القواعد إبداعه، بل تشحذ همته، فيتقنها ليملك زمام التصرف بها،

حتى ينطلق منها لإبداع جديد، يضيف عليه من رؤاه وأحاسيسه، ويكسب تلك القواعد جدة وحيوية. فهو فن يستقيم مع القواعد لكنه يمتاح من الإبداع، وينمو بازدهار الحرية المجودة فيه.

وإذا دققنا في الخط العربي فإننا نرى أن ثمة مقاييس يمكن استخلاصها لتحقيق سلامة الخط. وقد يوهم ذلك أن تطبيق المقياس في الخط قد يجعل منه عملا تطبيقيًا، ولكن هذا التطبيق نفسه يتطلب تفوقًا ومهارة يفسح المجال إلى إبداع جديد(٢١٤)، وقد أخذت كثرة من الخطاطين بهذه الرؤية التي تأخذ بالخط العربي في عملها الفني، معتمدة على جدلية متناغمة بين إتقان الفنان للقواعد الخطية في أروع صورها، وموهبة الإبداع في قمة تهذيبها، فتشحذ همته ويدخل مع موهبته ومهارته في تحد لإبداع عمل فني جديد.

وأصحاب هذا الاتجاه محافظون في فنهم، إذ يعتمدون على الخطوط العربية القاعدية. ويظهر من أعمالهم الفنية إبداعات خطية تقوم على الخطوط المنسوبة بالذات، وخاصة خط الثلث والنستعليق، ولم يظهر هذه الاتجاه بشكل واضح إلا في العصر العثماني، حيث ظهرت تشكيلات إبداعية في خط الثلث والفارسي، أبان فيها الخطاط العربي قدرته الفائقة على الاستفادة من إتقان القواعد الخطية في الإبداع الفني، عن طريق تجويد هذا الفن، والتحليق به في عوالم من السمو والعبقرية لا تحدها قيود القواعد.

وكان لمرونة الخط العربي الكبيرة وبساطته وقابليته للتكيف على حسب ذوق الخطاط وحاجاته الفنية، وكذلك تشابه أجزاء حروفه، نتيجة للمقاييس الخطية الجمالية، واتصال أغلب حروفه، أكبر معين للفنان على تحقيق ما يسمى بالتوليد والتركيب بصورة واسعة، وبأشكال وصور متعددة لا يحدها استقلال الحروف، إذ لولا خاصية الاتصال هذه لانفرد كل حرف بمساحة خاصة به لا يشترك فيه مع غيره من الحروف، وهذا أمر يقف عائقا أمام الخطاط في سبيل تحقيق شرط تراكب الحروف أو توليد حرف من حرف

(٢١٤) د. عفيف بهنسي: جمالية الفن العربي، ص١٢٦.

آخر. ولقد كان أسلوب التركيب في الخط العربي واحدا من أوضح الأساليب على حيوية القواعد الخطية وقابليتها للتطور والتشكل حسب رؤى الخطاط وحاجاته الفنية، حيث تسابق الخطاطون في تراكيب خط الثلث وجليه؛ مما أدى إلى تطور جمالي متفرد، كان من نتيجته إجراء بعض التعديلات في مقاييس بعض الحروف بما يخدم التشكيل الخطي، وتكوين علاقات من التناغم بين غلظ القلم ورقة التشكيل، وإشارات الحروف المهملة. ومن أبرز الخطاطين في هذا المجال الخطاط قاضي العسكر مصطفى عزت، والخطاط محمد شوقي(٢١٥).

وأصبح أسلوب التركيب بوتقة تنصهر فيها خبرات الخطاط الفنية، وقدراته الإبداعية؛ ذلك أن التركيب نفسه عمل فني لا يخضع لأي قاعدة، بل هو نابع بالدرجة الأولى من ذوق الفنان، وسيطرته على أدواته الفنية، وتمكنه من دقائقها؛ فتركيب الحروف يمتاح من إمكانيات الخطاط الفنية، ولا يرجع فيها إلى معرفته بقواعد الحروف فحسب. ومن هنا فإن إن التركيب في خط جميل لا يعني التركيب الميكانيكي البسيط للأحرف، وإنما يعني ظهور تناسق جديد بنسب ومقاييس جديدة، وليس عملية جمعية وحسب. وفكرة التركيب في خط جميل مرادفة لفكرة التشكيل(٢١٦).

والتركيب هوعمل الفنان المجود الذي يعكف على إتقان صناعته الفنية، مسخرا مهاراته التي صقلها المران الطويل، وبهذا لا يكون هناك مكان لقليلي الخبرة، إذ لا بد من ذوق جمالي مصقول، تسنده خبرة طويلة في مهارات الخط وتقانياته، تمكن الفنان من إحكام عمله حتى يستطيع التخطيط لتكوينه الفني، ومن ثم إفراغ موهبته الخطية في هذا التكوين، بحيث يستطيع الملاءمة بين روح الخط العربي وفنياته، وبين تكوينه النابع من ذاته الذائقة. ولهذا فإن الخطاط ذا الرؤية الفنية يستطيع إعمال ذائقته المجودة بتكوين فني يعتمد على فن التركيب الذي لا يحاكي فيه أحدا، بل يبدع عملا متفردا، فيقيم لوحته على

---

(٢١٥) الموسوعة العربية العالمية، المجلد العاشر، ص٩٨.

(٢١٦) محيي الدين سرين: صنعتنا الخطية، تاريخها، لوازمها وأدواتها، نماذجها، ص٣٦.

خط الثلث أو الإجازة أوجلي الديواني، وتتداخل الحروف بشكل فني مدروس، ويشتبك بعضها ببعض، وتتصل فيما بينها، بحيث تكون اللوحة كلها قطعة واحدة أو قطعتين أو ثلاث قطع، على أكثر تقدير(٢١٧).

والفنان بهذا يتصرف في القالب الخطي للوحة، بحيث يستغل مهارته في إتقان القاعدة الخطية وفي الوقت نفسه تشكيل العبارة الخطية، في قالب محدد، فتظهر على شكل زورق أو حيوان أو طائر أو إبريق. لكنه في كل الأحوال لا يقلد أصلا، بل إن عمله ينبعث من قدرته الإبداعية الخاصة. وقد أبدع فنانو هذا الاتجاه في كتابة البسملة فوضعوها في أشكال وقوالب متنوعة فجاءت في قالب بيضاوي أو دائري أو على أشكال طيور، أو متصلة الحروف أو متناظرتها. ومن أبرز نماذج هذا الاتجاه قالب الطغراء الذي شاع في العصر العثماني، حتى عده بعض الباحثين نوعا خطيا مستقلا.

وقد أدى تشابه أجزاء الحروف إلى نوع من التشكيل الفني في الخط العربي يعمل فيه الفنان على التلاعب البصري، وهو ما يسمى بالتوليد، حيث يولد الخطاط حرفا من حرف أو جزء منه، فيكون جزء من الحرف مشتركًا بين حرفين كرأس الواو والميم. أو أن يكون بعض الحروف مشتركا في كلمة واحدة أو كلمتين، فيخدع الخطاط نظر القارئ بصورة فنية متقنة، ويكون التوليد بصورة فنية مقبولة بحيث لا يحس القارئ بأن هناك تكلفًا أو ضعفًا(٢١٨). وقد عني فنانو هذا الاتجاه في لوحاتهم الإبداعية بإظهار الحروف المتكررة في كلمات اللوحة الخطية بحيث يظهر جمال التشابه بين الحروف أو بين أجزائها. وتبرز مهارة الخطاط الفنية في إظهار قدرته على رسم الحروف بشكل يكاد أن يكون متطابقًا؛ لتحقيق التماثل بين أجزاء اللوحة.

ولعل أبرز هؤلاء الخطاطين الذين عـرف عنهم هذا الإبداع الخطاط مصطفى راقم الذي كان يظهر مهارة خاصة في إبراز التشابهات بين حروف

(٢١٧) الخطاط وليد الأعظمي، خصائص الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج٢، م٣١، ص٢٤٢.

(٢١٨) المرجع السابق، ص٢٤٤.

اللوحة بصورة تشكل تناغما بين أجزائها. ونتيجة لهذا الاتجاه فقد عني الخطاطون بالتوازن في تكوين لوحاتهم، وحسن توزيع الحروف والكلمات على اللوحة بحيث تشكل إبداعا فنيا، وفي الوقت نفسه تحقق درجة من المقروئية بحيث لا تتداخل كلماتها، أو يفسدها تصنع تطغى فيه الناحية الجمالية على الناحية القرائية.

وقد جاءت بعض التصاميم الفنية القائمة على هذا الأسلوب في الخط الفارسي (النستعليق) حيث يعمد الفنان إلى استغلال المتشابهات من الحروف لإبرازها في نسق فني يبين عن تماثلها أو تجانس نهاياتها، أو تكامل الحروف مع بعضها. ويمكن أن يكون من أسلوب استغلال التشابه بين الحروف الأخذ بأسلوب التناظر في الخط، بحيث يكون يمين اللوحة مناظرا لشمالها. أو أن تكتب اللوحة بجملتين تكون إحداهما معدولة والأخرى معكوسة، أو تظهر خلفية لها. كذلك قد يعمد الخطاط إلى ملء الفراغ في لوحته ببقية كلمات الجملة المكتوبة باتجاه مختلف وبخط مختلف.

وكان لحركات الضبط الصوتي دور كبير في الزخرفة الخطية، إذ لم تعد لدى الخطاط مقصورة على دلالاتها اللغوية، بوضعها مقرونة بالحرف لضبط قراءته، وإنما أصبحت ذا دلالة فنية بحتة، إذ أصبحت «للزينة وملء الفراغ والتنسيق». ويتكون هذا التشكيل من بعض الصور والهيئات، وتسمى (الأوراد) واحدتها وردة. وهناك أشكال أخرى تسمى (الأوراق) واحدتها ورقة[٢١٩].

ويوزع الخطاط أشكال الحركات من أوراد وأوراق على الكلمات حسب ذوقه الفني، لا حسب ما يقتضيه السياق اللغوي أو النحوي للكلمات والجمل، ففقدت لديهم دلالتها اللغوية، إذ لم تعد الحركات على قدر المتطلبات النحوية أو الصرفية، بل يقصدون منها إظهار جمال الخط وحسن منظره، لذلك قد تزيد الحركات وقد تنقص، وقد تكرر على حسب الذوق والتفنن بحيث لا تخرج عن الحد.

---

(٢١٩) الخطاط وليد الأعظمي، خصائص الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج٢، م ٣١، ص٢٢١.

ومن جملة التشكيل عندهم وضع واو صغيرة مقلوبة لا رأس لها وقد يسمونها زلفا أو ظفرا، ومنها وضع علامة تشبه السبعة، وقد يضعونها على ميم صغيرة، كل ذلك بحسب ذوق الكاتب وعند اللزوم(٢٢٠). وقد أخذ فنانو هذا الاتجاه بالتصاميم الخطية المبنية على الوحدات الهندسية. حيث يعمد الفنان إلى عمل إطار هندسي يتمثل في نجمة بعدد محدد من الإضلاع، أو دائرة أو شكل بيضاوي، ثم يتم التشكيل الخطي داخل هذا الإطار، واستغلال قوائم الحروف أو إحداث قوائم أخرى لإحداث تعانق بينها في وسط الإطار مكونة شكلا زخرفيا، وتنفذ هذه التشكيلات الهندسية بخطي الثلث والكوفي على حد سواء.

وظهرت الحروف الكوفية في هذا الاتجاه معتمدة على الخطوط الهندسية، وامتزجت في ثناياها الزخرفة بحيث ترتب الكلمات لتشكل زخرفا هندسيا ترتبط فيه حروف الجملة مع خطوط التشكيل الهندسي، ويتكرر النموذج عدة مرات محققا التوازن بين أجزاء اللوحة الفنية(٢٢١).

ثانياً: الفن الخطي

أدت الإمكانات التجريدية الذاتية في الخط إلى أن كان أداة طبيعية في يد الفنانين المسلمين من أصحاب الحرف الفنية بحيث أخذوا يقبسون من حروف الكتابة العربية ويشكلونها في صور متعددة، لا يعنون فيها بمقروئية ما يخط، أو بقدرته على تقديم معنى معين، إذ قد تكون هذه الكتابات مقروءة وذات مغزى، وقد تكون مجرد حروف متراصة لا معنى لها. وقد جنح الخيال بالفنان المسلم إلى آفاق بعيدة لم تحده فيها المعاني ولا القواعد الخطية.

وتعود جذور هذه المدرسة إلى الخط الموزون (الكوفي) فبعد أن تسنم الخط المنسوب الريادة في الكتابة الخطية والتدوينية، تراجع الخط الموزون عن الكتابة التدوينية، ولكنه اتجه اتجاهًا زخرفيًا. على أن بوادر التظفير ظهرت

(٢٢٠) محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ص٩٣.

(٢٢١) د. يوسف محمود غلام: الفن في الخط العربي، ص٩٠.

في وقت مبكر حيث جاءت على شاهد قبر في متحف الفن الإسلامي مؤرخ سنة ٢٤٣هـ إذ يظهر الحرفان الألف واللام في لفظة الجلالة (الله) مضفورين إلى بعضهما(٢٢٢). كما ظهر التضفير على المسكوكات لأول مرة في حروف الدرهم المضروب سنة ٣٣٢هـ، حيث يظهر حرف «اللام ألف». لا بالشكل المعتاد بل التف فيه قائما اللام والألف(٢٢٣). وربما اكتسب الخط حظوة لدى الفنانين الحرفيين من كونه مادة أولية لوحدات زخرفية متكررة مستمدة من الحروف العربية ولا سيما من اللامين في كلمة الله من غير الهاء الأخيرة(٢٢٤).

إلا أن اتجاه الفن الخطي تخطى هذا الأسلوب إلى آفاق فنية أبعد، فبعد أن كان الخطاط يقتصر على الزخرفة المعتمدة على المكتوب اعتمادا كليا، ويقتصر دوره على تضفير قوائم الحروف، أو الزخرفة بلفظ الجلالة، أصبح الفن الخطي يتجه اتجاها فنيا خالصا بعيدا عن الخط الاصطلاحي المعروف في مدرسة الخط الموزون والمنسوب. وقد نهج هذا الاتجاه في مسيرته مراحل عدة، تطورت خلاله كل مرحلة على حدة وأصبحت تشكل معلما فنيا خاصا بها، بحيث تخدم جانبا معينا من جوانب الفن التطبيقي.

ويمكن الإشارة إلى أبرز المراحل التي مر بها هذا الاتجاه في الآتي:

١ ـ مرحلة الحرف الكوفي المربع

ترتبط هذه المرحلة فنيا بالعمارة الإسلامية إذ ظهرت على جدران المساجد، حيث نقشت العبارات الإسلامية باستخدام الطابوق (اللبن المحروق). ولهذا السبب يسمى بعض الباحثين هذا النوع من خطوط هذا الاتجاه بمرحلة الكوفي المعماري. ويلحق بهذه المرحلة نوع آخر من الكوفي المعماري، يتمثل في ذلك الخط الذي تتكون حروفه من زخارف متداخلة على شكل زوايا مثل

---

(٢٢٢) د. صلاح حسين العبيدي وزملاؤه: الخط العربي، ص١٣٥.

(٢٢٣) د. ناهض عبدالرزاق دفتر: تطور الخط العربي على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسي، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص٤٩.

(٢٢٤) د. حسن الباشا: أثر الخط العربي على الفنون الأوروبية، مجلة القاهرة، ع١٣٩، يوليو ١٩٦٨م، ص٤٦.

الكوابيل أو القباب أو المآذن، أو على شكل عقود أو على هيئة أقواس متصلة من الزخرفة المسماة بحبال الزينة(٢٢٥).

ونظرا لما يشعر به هذا الخط من صلابة بسبب اعتماده على الخطوط الهندسية، فإنه قد لعب دوره الرئيس في أعلى حوائط العمائر؛ ليعطيها الإحساس بالصلابة والقوة من جهة، ومن جهة أخرى كوشي يزين أعلاها، ولتخفيف الملل من السطوح المستوية العارية(٢٢٦). وكان ابتداء ظهور هذه الأساليب الخطية في نهاية القرن الثالث الهجري في الشرق والغرب على السواء. ولعل أبواب مساجد أسيا الوسطى، التي تعود إلى تلك العصور، وبقايا مدراس بغداد ونيسابور وما وراء النهر، وكذلك مآذن سمرقند وطشقند وخرسان(٢٢٧) خير مثال على ذلك. كما عاصر فترة تلك العمارات اتجاه مماثل ظهر في مساجد الأندلس والمغرب العربي. وكان للبن (الطابوق) أثر كبير في ابتعاد هذا النوع من الكتابات عن النهج الكتابي الدلالي والاحتفاء بالزخرفية، واعتبار اللبنة وحدة زخرفية ومعمارية في الوقت نفسه. وقد أدى ذلك إلى تجاوزات كتابية، حيث تشكلت الحروف بصورة غير ما تعرف عليه؛ لتلائم أسطح المباني ووحدته المعمارية. وقد أهملت نقط الإعجام من هذه التشكيلات خاصة في أول أمرها. ورافق هذه الكتابات وحدات زخرفية بحتة ذات ألوان مختلفة. وقد تطورت أساليب هذه المرحلة بمعزل عن الاتجاه العام لمدرسة الفن الخطي، حيث انفردت في اتجاهها المعماري الخاص، واستخدم في تنفيذها أسلوب النقش على الحجر مباشرة، كما هو موجود في خانقاه قونصوه في القاهرة. (عصر الناصر محمد بن قلاوون ٧٠٠هـ). كما استعمل أسلوب الترصيع بالرخام الأبيض والأسود، فبدأ في العصر القلاووني (حسن بن محمد

(٢٢٥) د. رأفت محمد محمد النبراوي: الخط العربي على النقود الإسلامية، المحاضرات الثقافية المصاحبة لمعرض الخط العربي الذي أقامته الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض. ص٢١.

(٢٢٦) أبو صالح الألفي: الخط العربي كفن تشكيلي ووظيفته في الفنون الإسلامية، مجلة القاهرة، ع ١٣٩، يوليو١٩٦٨، ص٥٥.

(٢٢٧) د. عبدالحميد وافي: الخط الكوفي المعماري له مكانة في صناعة العصر، مجلة العربي، عدد ٢٧٧، ص١٢٨.

بن منصور قلاوون) ثم استمر في العصر المملوكي وانتشر في عمائره[٢٢٨]. وقد استعملت في هذا الطور التشكيلات التربيعية والسداسية والثمانية، والمستديرة، وكان الفنان يحرص على التوازن بين الفراغ والكتلة. ويمكننا أن نجمل أبرز الملامح الفنية لهذا المرحلة في الآتي:

١ ـ التزام المماثلة بين سمك الحرف وسمك الفراغ بين تشكيلات الحروف.

٢ ـ عدم الالتزام الكامل بشكل الحرف الأساس المعهود في الكتابة العربية.

٣ ـ عدم الالتزام باتجاه سطور الكتابة في المساحة الزخرفية إذ قد تغير اتجاهات بعض الكلمات أو جزء منها على حسب الفراغ وإمكانيات ملئه.

٤ ـ الأخذ بالاتجاه الحلزوني حيث تبدأ الكتابة في محيط المساحة ثم تأخذ في الاتجاه إلى الداخل حتى ينتهي في وسطها.

٥ ـ الأخذ بأسلوب الطرد والاعتدال، حيث تقرا الكلمة أو الجملة من جهة اليمين كما تقرأ من الجهة اليسرى معكوسة، كما تتعانق الكلمات فيما بينها في حرف أو أكثر.

٢ ـ مرحلة التوريق والتزهير

لاحظ الفنان خصائص الخط العربي الموزون (الكوفي) في خطوطه العمودية والأفقية، فأدرك بحاسته الفنية إمكانية تطويرها جماليا، فرؤوس الحروف وسيقانها وأقواسها ومداتها وخطوطها الرأسية وخطوطها الأفقية، أوحت له بعناصر زخرفية شتى غير عابئ بما تفرضه عليه أصول الخط من المستلزمات بل كل همه أن يرضي الفن لا العلم[٢٢٩]. وقد أدت هذه الإمكانيات الزخرفية غير المحدودة للخط الكوفي وحصر قواعده في قاعدة ذوقية تتمثل في التوازن، إذ هو وريث الخط الموزون، في أن أصبح خطا ينتسب للرسم والتصوير والتجريد أكثر من انتسابه للخط بقواعده الفنية، وهذا ما جعل الخطاطين العثمانيين في نهضتهم الفنية ينأون بأنفسهم عن التعامل الفني

(٢٢٨) د. عبدالحميد وافي: الخط الكوفي المعماري له مكانة في صناعة العصر، مجلة العربي، عدد ٢٧٧، ص١٢٩.

(٢٢٩) د. صلاح حسين العبيدي وزملاؤه: الخط العربي، ص١٠٧.

والوظيفي مع الخط الكوفي حتى في العمارة، بل إنهم كانوا يخرجون خطاطي الخط الكوفي من دائرتهم، ليصنفوهم في دائرة الرسامين والمصورين(٢٣٠). وقد أوجدت الحروف الكوفية بالذات مناخا ملائما لإحداث تشكيلات جمالية في رؤوسها بحيث تتسق مع بقية الأحرف ذات القوائم، خاصة وأن أطراف بعض الحروف تنحدر عن مستوى الحروف الأخرى كالنون والواو والراء، في حين أن هامات حروف أخرى لا ترتفع بمستوى الألف واللام مثل حرف الحاء والكاف والهاء. فأخذت رؤوس بعض الحروف المستديرة والمدببة تنبعج، فامتدت الفرطحة والتدبب بشكل أوراق نباتية، أو أنصاف أوراق أو فصوص. ويلحظ في الكوفي المورق أن هذه العناصر الزخرفية تتصل بالحروف مباشرة، دون أن يكون بينه وبينها أفرع أو عروق نباتية، أي أنها تمثل رأس الحرف نفسه أو نهايته(٢٣١).

وقد ظهرت بوادر التوريق في وقت مبكر، إذ وجدت على شاهد قبر محفوظ في متحف الفن الإسلامي في القاهرة، يعود إلى عام ١٩٢هـ، حيث ظهر التوريق في هامات الحروف العمودية مثل الألف واللام(٢٣٢). وشمل التوريق بعد ذلك معظم حروف النص المنقوش وطغت الناحية الزخرفية الفنية على الجانب الكتابي. ومن أبرز الأمثلة على ذلك طبق من الخزف محفوظ في متحف فرير بواشنطن حيث استخدمت الزخارف النباتية بأحجام كبيرة على شكل غصن نباتي يتفرع إلى اتجاهين، وهو مؤلف من ورقة ذات فصوص(٢٣٣).

وقد تطور التوريق إلى التزهير، حيث حورت الورقة النباتية التي شاعت في الخط المورق إلى ورقتين ذات ثلاثة فصوص أو شحمات، يحتضنها الغصن النباتي الذي يخرج من رؤوس الحروف ونهاياتها، وأخذ يمتد بعيدا عن مكان اتصاله بالحروف وانثنى. وانشقت الأوراق وزينت بالأزهار، وكثرت الأوراق

(٢٣٠) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، ص٦٢.

(٢٣١) د. رأفت محمد محمد النبراوي: الخط العربي على النقود الإسلامية، ضمن المحاضرات الثقافية المصاحبة لمعرض الخط العربي الذي أقامته الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض. ص١١، ويحيل إلى د. زكي محمد حسن: فنون الإسلام، ١٩٤٨م، القاهرة، ص٢٣٨.

(٢٣٢) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص١٥٢.

(٢٣٣) د. صلاح حسين العبيدي وزملاؤه: الخط العربي، ص١٢٥.

والأزهار. حتى صارت هناك وفرة متميزة في العناصر النباتية من أنصاف الأوراق الكاملة والأغصان والفروع التي كتبت فيها الأزهار والأوراق معًا(٢٣٤).

ويمتاز التزهير بأن زخارفه النباتية وأوراقه تتصل بالحرف عن طريق أفرع نباتية، تخرج من نهايات الحرف، أو الحروف الوسطى، وتكثر الزخرفة النباتية الموجودة بين الحروف(٢٣٥). وقد ظهر التزهير في العمارة وسائر الفنون التطبيقية كالآنية الخزفية. ومن أبرزها في العمارة ما نقش في مسجد الحاكم، داخل المسجد وحول صحنه. كما ظهر نوع آخر من التزهير، وهو ذلك النوع الذي يكتب فيه الخط بقلم عريض على أرضية ذات زخارف نباتية مستقلة عن الكتابة، ومرتبطة بها في الوقت نفسه(٢٣٦). ومن أمثلته النقش الموجود على محراب جامع الشيخ فتيحي بالموصل وهو من النصف الأول من القرن السادس الهجري ويتضمن النص البسملة وآية التوحيد.

٣ - الزخرفة برؤوس المصابيح والحيوانات والإنسان

ظهرت بوادر هذا الاتجاه في القرن الرابع الهجري في مدينة خاركرد وهي مدينة في شرق إيران على الحدود الأفغانية، حيث بدأت الخطوة الأولى في أسلوب رسم رؤوس الأشخاص من أوراق النباتات والأزهار(٢٣٧). وقد استخدم الفنان المسلم الخطوط الملتوية المنتهية برؤوس حيوانات بدلا من أوراق النباتات، وهي متداخلة مع الكتابة، وملأ بها جميع الفراغات الناتجة بين الحروف المزخرفة والحروف الخالية من الزخرفة. وقد استخدم الفنان لأول مرة زخرفة الخطوط الملتوية التي ينتهي كل خط منها بتشكيل لرأس إنسان أو حيوان بدلا من أوراق النباتات. وهذا النوع لم يكن شائعًا أو معروفًا من قبل. وقد استخدم هذا الأسلوب في قطعتين نحاسيتين إحداهما إناء برونزي مطعم بالفضة صنع

---

(٢٣٤) د. صلاح حسين العبيدي وزملاؤه: الخط العربي، ص١٣٠ ويحيل إلى: أحمد فكري: التأثيرات الفنية الإسلامية العربية على الفنون الأوروبية..

(٢٣٥) د. رأفت محمد النبراوي: الخط العربي على النقود الإسلامية، ضمن المحاضرات الثقافية المصاحبة لمعرض الخط العربي الذي أقامته الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض. ص١٧.

(٢٣٦) د. صلاح حسين العبيدي وزملاؤه: الخط العربي، ص١٣٢، ١٣٣.

(٢٣٧) د. يوسف محمود غلام: الفن في الخط العربي، ص٢٧١.

للملك الأيوبي نجم الدين أيوب نحو سنة ٦٣٨هـ/١٢٤٠م والثانية قطعة نحاسية أخرى تسمى (حاملة الماء الموصلية) وكلتاهما محفوظتان في متحف الفرير بواشنطن(٢٣٨).

كما ظهر في مدينة نيشابور في الإقليم الشرقي لإيران، الأسلوب التجريدي منذ القرن السادس، حيث ظهر التجريد في اتخاذ الفنان وجوه النساء في صور مختلفة في رؤوس الحروف العمودية، ونفذت هذه الزخارف على أوان فخارية(٢٣٩) وقد تطور التجريد لتصبح الرؤوس واضحة للعيان في إبريق نحاسي مطعم بالفضة صنعه أحمد الزاهي الموصلي سنة ٦٢٠هـ/١٢٢٣م حيث يحيط بالإبريق ضفائر متنوعة من الرؤوس حول فوهته وعند قاعدة اليد(٢٤٠).

ويؤكد الدكتور يوسف محمد غلام(٢٤١) أن المدرسة اليزدية التي يرجع تاريخها إلى القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي، قد اقتربت كثيرا من درجة الكمال في فن الخط العربي في هذه المدرسة، حيث اتخذت رؤوس الحروف العمودية صورة وجوه إنسانية مدورة، وضفرت الخطوط حتى بدت قدودا ممشوقة، ومن ثم تغلب عنصر الزخرفة على الكتابة الخطية في ذاتها بدرجة صرفت نظر المشاهد إلى الزخرفة أكثر من تأمله للنص المكتوب. ولتأكيد هذه الهوية الشخصية والإبداع المتفرد للفنان المسلم في أعماله الفنية الخطية، عمد الفنانون إلى تعمية لوحاتهم الخطية بجعلها لا تقرأ بسهولة من قبل العامة. وبالغوا في الزخرفة إلى درجة فقد فيها الحرف شكله الخطي، وأصبح وحدة زخرفية يصعب تمييزه على المختص(٢٤٢).

٤ ـ مرحلة الحرف الرمزي

في هذه المرحلة نجد أن الحرف قد فقد شكله القاعدي وأصبح يمثل صورا لشخوص وحيوانات وطيور. وقد وجدت هذه المرحلة مثل المرحلة التي

(٢٣٨) د. يوسف محمود غلام: الفن في الخط العربي، ص١٦٨.

(٢٣٩) المرجع السابق، ص٢٩٢.

(٢٤٠) المرجع السابق، ص٣٠٦.

(٢٤١) المرجع السابق، ص٢٧٨.

(٢٤٢) المرجع السابق، ص٢٦.

سبقتها على بعض القطع المعدنية التي قدمت للسلطان الزاهر الأيوبي، وفيها تظهر الكتابة على شكل أشخاص رؤوسها في أعلى القطعة، والخطوط الطويلة ترمز إلى الجسم والكتابة، ورؤوس الحيوانات إلى الأطراف السفلى(٢٤٣). وقد تطور هذا الاتجاه بحيث أصبح يقوم على فن التشخيص بحيث ترينا اللوحة الفنية مناظر متكاملة للحركات وليس مجرد رؤوس أشخاص. وأبرز مثال على ذلك كأس معدني محفوظ في متحف كليفلاند للفن حيث يظهر على الكأس منظر مبارزة وصيد وعزف موسيقي وكلها على هيئة متحركة. ومع هذا فإن اللوحة تسفر عن كتابة خطية تقرأ(٢٤٤).

ونظرا لهذه القدرة الفنية الفائقة في الخط العربي من حيث قدرته على الجمع بين تميز الشخصية الفنية بحيث تظهر سماتها الخاصة، وبين الحفاظ على الشخصية الإسلامية العامة، فإن الفنان المسلم لم يوقع أعماله الفنية، بل تركها لتعبر عن نفسها، حيث اعتبر الفنان المسلم أسلوبه الفني المتميز عن غيره بمثابة توقيعه على اللوحة، ولهذا لا يمكن نسبة أي أثر فني إلى فنان بعينه، وأصبحت الآثار تنسب إلى أماكن وجودها وليس إلى مبدعيها(٢٤٥).

---

(٢٤٣) المرجع السابق، ص٣٢٦.

(٢٤٤) المرجع السابق، ص٣٣٢.

(٢٤٥) المرجع السابق، ص٢٤.

الفصل الخامس

عصر التجويد (البنية الدلالية)

تمت الإشارة في الفصل الرابع إلى الحركة العلمية النشطة في العالم الإسلامي، إبان القرون الثلاثة الأولى وما نتج عن ذلك من حركة تأليفية شاملة لشتى العلوم، احتاجت معه إلى إعداد قوائم للكتب المؤلفة في الفنون المختلفة، مما جعل وراقًا مثل النديم يؤلف كتابًا فيه أسماء الكتب ومؤلفيها؛ ليسهل تداولها بين طلاب العلم والمعرفة. وكان هو وأمثاله خير من يرصد هذه الحركة التأليفية النشطة. وهو خير من يقوم سوق الكتاب والتدوين إبان ذلك العصر، فدون في مؤلفه أسماء أكثر من ٦٤٠٠ كتاب، هي ما استطاع التوصل إليه حتى سنة ٣٧٧هـ[1] موزعة على شتى العلوم، بدءًا من المؤلفات في الأنظمة الكتابية واللغوية وانتهاء بأخبار الكيميائيين. ويحصى لمحمد بن مسعود العياشي السمرقندي (ت ٣٢٠هـ) مائة وواحدًا وثمانين كتابًا. ويؤلف الحاكم النيسابوري (٣٢١ ـ ٤٠٥هـ) ما يبلغ قريبا من ألف جزء[2]. ومن مؤلفات القرن الرابع الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني في ٢١ مجلدًا كبيرًا، ومروج الذهب للمسعودي في ثلاثين مجلدًا.

وقد واكب هذه النهضة التأليفية رسوخ قوي للنظام الكتابي وقواعد الرسم فيه. وكانت البنية الأساسية للكتابة العربية قد اكتملت، فبدأت ناهضة متوثبة في مسارها الفني، متميزة عما سبقها، ترنو إلى تحقيق غايات إبداعية من كمال التجويد، ودقة الأداء. وكانت أشكال الحروف قد استقرت نهائيا في جميع أنواع الكتابات، واستتب الأخذ بالشكل والنقط. وإن وجدت بعض النقوش التي ما فتئت ترواح في الأخذ بأشكال الحروف التي استقرت عليها الكتابة، وما عرف لها من أشكال قديمة. ولم يعد هناك من مزيد في تطوير بنية الحرف أو ما أصابه من شكل ونقط. واقتصر الأمر على الأخذ بخط ميسر للتدوين يتواءم مع الحركة العلمية، وما تحتاجه من سرعة في الإنجاز ودقة في الأداء. وكان الرسم الإملائي قد استقر على رسوم ثابتة، واقتصرت مؤلفات هذه المرحلة

(١) النديم: الفهرست، ص٣.

(٢) د. عبد الستار الحلوجي: المخطوط العربي، ص١٠١.

على العناية بالتطبيق على القواعد الإملائية المقررة، ومتابعة الشاذ من الصور وإلحاقه تحت قاعدة تضبطه. وظهرت في المؤلفات العربية إبان هذه الفترة الرموز الاصطلاحية التي تشير إلى بعض السمات النطقية، أو تعين على تحقيق أمن اللبس في النصوص المكتوبة، فوجد من الرموز ما شكل بدايات علامات الترقيم في الكتابة العربية. وقد عالج العرب في حضارتهم رموز الأعداد منذ القرن الثاني الهجري، فأخذوا بأحد الأنظمة الرقمية السائدة فعربوه وأكسبوه سمات كتابتهم وحروفهم.لكن هذه الرموز العددية لم تظهر في المؤلفات التي وصلتنا، وبشكل واضح إلا في القرن الرابع الهجري.

وعلى إثر انتشار الحضارة العربية بين الشعوب الإسلامية انتشر الحرف العربي بينهم، فأخذت تلك الشعوب في تدوين لغاتها المحلية به. لكن هذا المد للحرف العربي انحسر مع بداية التحولات العالمية في القرن العشرين.

ومن هنا فقد عالج هذا الفصل البنية الدلالية في عصور التجويد في خمسة محاور:

(١) سمات الحروف.

(٢) الرسم الإملائي.

(٣) علامات الترقيم.

(٤) رموز الأعداد.

(٥) الحرف العربي في العالم الإسلامي.

(١)
سمات الحروف

أ - أشكال الحروف

اكتملت قبل القرن الثالث الصورة النهائية لأشكال الحروف العربية، فقد أخذ كل حرف سماته الأساسية، واستقر على شكل موحد في البلاد الإسلامية. وأصبح مجال التطوير قاصرًا على التجويد الجمالي للحروف، فعني الكتبة والخطاطون بتجويد كتابتهم، مما أدى إلى التحول إلى مدرسة الخط المنسوب في أوائل القرن الرابع، وبالذات بعد أن وضع ابن مقلة القواعد الأساس لتلك المدرسة.

ومن الملحوظ في النقوش التذكارية والكتابة على الأحجار والشواهد القبورية، أن أشكال الحروف ما زالت تتردد في الاستقرار على بنية ثابتة، إذ نرى السمة المتطورة للحروف، والتي استقرت عليها الكتابة على الرق، وفي المصاحف. كما نرى في الوقت نفسه سمات نبطية ما تزال باقية، تظهر بين الحين والآخر في النقوش الحجازية. ففي نص تأسيسي لإحدى البرك بمكة المكرمة يرجع تاريخه إلى القرن الرابع الهجري نجد أن الهاء المبتدأ بها تظهر في شكلها النبطي في جميع أجزاء النص. كما جاءت الياء النهائية راجعة(٣)، وهذه سمة نبطية أصيلة لشكل الياء. كما ظهر التأثير النبطي على بعض الحروف في النقوش المصرية، مثل حرف الدال، فيلحظ أخذه الشكل النبطي فجاء شبيها بحرف الكاف. وتستوي في ذلك النقوش الحجازية والمصرية.

وجاء حرف الراء والزاي بأشكال أقرب ما تكون إلى أصلها النبطي في بعض النصوص. فظهرت في رسمها شبيهة بحرف النون في صورته البدائية، كما في نقشي متحف قسم الحضارة في جامعة أم القرى المؤرخين في عامي

(٣) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢٥٨.

٣٤٦هـ و٣٨٥هـ، وكما في النقش المصري المؤرخ بعام ٣٢٢هـ[٤].

وظهر حرفا الطاء والظاء قريبي الشبه بحرف الكاف، خاصة وأن قائم الظاء كان مائلاً إلى جهة اليمين، وهذا هو حال الطرف الأعلى من الكاف. وتأرجحت العين الوسطى بين الشكل النبطي المفتوح والشكل العربي المغلق.

وظهر للعين الوسطى في صورته النبطية شكلان أحدهما ظهر في النقوش الحجازية وفيه يرتكز جزؤها المفتوح على قائم صغير، في حين أنها تظهر في النصوص المصرية لاصقة بمستوى السطر[٥]. وفي نقش مكتبة عبدالله ابن عباس التذكاري بالطائف المؤرخ سنة ٤٢٩هـ وردت الدال على صورة الكاف[٦].

وفي نقش الشاهد الموجود في مكتبة عبدالله بن عباس بالطائف المؤرخ سنة ٤٣٥هـ[٧] لحقت الألف تلك الزيادة السفلية المتجهة إلى اليمين، وهي خاصية نبطية، لازمت الألف منذ فجر الكتابة النبطية، وقد بقيت تظهر بين الفينة والأخرى في النقوش الحجازية بالذات. وفي حجة وقف رباط رامش الموجود في متحف الحرم المكي، المؤرخ سنة ٥٢٩هـ ظهر قائما الطاء والظاء مائلين نحو اليمين ولم تأت مستقيمة[٨]. وفي شاهد قبر آخر موجود بمكتبة عبدالله بن عباس في الطائف مؤرخ سنة ٥٤٨هـ جاءت الياء راجعة في إحدى الكلمات[٩]. ويبدو أن الياء الراجعة، وهي الصورة النبطية للياء قد استمرت مع الكتابة العربية، حتى أصبحت شكلا مميزًا من أشكال هذا الحرف طوره الخطاطون بعد ذلك، فظهر أحد الأشكال الفنية للياء في خط الثلث في العصر العثماني. وقد بقيت هذه الظواهر الكتابية مستمرة بالظهور بين الفينة والأخرى في بعض النقوش حتى القرن السادس الهجري.

وظهر شيء من التطور في شكل كتابة الكاف في مخطوطات هذه المرحلة،

---

(٤) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢٧٢.

(٥) المرجع السابق، ص٢٧٢- ٢٧٤.

(٦) المرجع السابق، ص٢٨٠.

(٧) المرجع السابق، ص٢٧١.

(٨) المرجع السابق، ص٢٩١.

(٩) المرجع السابق، ص٢٩٣.

فقد كان الجزء المنبسط من الكاف المتطرفة يأتي ممتداً قليلاً على السطر، إلا أن هذا الجزء قد انخسف قليلا واستدار حتى أصبح يشابه حرف اللام المتطرفة، فاستدعى ذلك وضع علامة على الكاف المتطرفة، وهي كاف منبسطة صغيرة (كاف ثعبانية في مصطلح أهل الخط) أما المتوسطة فتفرقها عن اللام شكلة تشبه علامة الفتحة في أعلاها، ولهذا يقول القلقشندي[١٠] «وأما الكاف فإنها لا تنقط إلا أنها إذا كانت مشكولة علمت بشكلة، وإن كانت معراة رسم عليها كاف صغيرة مبسوطة؛ لأنها ربما التبست باللام». ومن هنا يتضح أن العلامة التي توضع في بطن الكاف المتطرفة ما هي إلا كاف مبسوطة صغيرة تطور شكلها إلى ما يشبه علامة الهمزة، وليست كذلك كما يظن بعض الكتاب والخطاطين. وبالإمكان أن نحدد تاريخ حدوث هذه النقلة في صورة الكاف والحاجة إلى تمييزها. فالكاف في مخطوط للحديث كتبت سنة ٣١١هـ تظهر بشكل متميز لا يشبه اللام، وليس عليها أي علامة، بينما نجدها في المصحف الذي كتبه ابن البواب سنة ٣٩١هـ قد سارت إلى شكل قريب جدا من شكل اللام وظهرت في داخلها الكاف الصغيرة التي تشبه رأس العين أو الهمزة، وهذا يمكن الاستنتاج منه، أن ذلك التحول قد تم في القرن الرابع الهجري[١١].

وقد كانت الكتابة العربية منذ عصر أبي الأسود الدؤلي وتلاميذه من بعده قد فرقت بين ألف المد، والهمزة المحققة، وألف الوصل التي أصبحت تسمى همزة الوصل. إذ كانت ألف المد تأتي معراة من أي شكل إلا في كتابة المصاحف وفي حالة المد الزائد حيث ترسم مطة بالحمرة كما يقول الداني، أو تكتب كلمة (مد) صغيرة فوق حرف المد نفسه. وقد ظهرت علامة المد في مصحف قديم مرسوم بالخط المغربي كتب سنة ٥٥٧هـ تشبه إلى حد كبير كلمة (مد) صغيرة فوق الحرف أو في موضع المد. كذلك نجد الشكل نفسه في مصحف آخر كتب في القرن الثامن الهجري[١٢]. في حين تكون الهمزة المحققة منقوطة بالصفرة.

(١٠) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٥٣.

(١١) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٦٨.

(١٢) المرجع السابق، ص٥٩١.

ويوضع رأس الصاد فوق ألف الوصل (همزة الوصل). وقد بقيت الهمزة التي وضعها الخليل مجرد شكل يوضع على حرف اللين، ولم تستقل بوصفها رمزًا للهمزة كما خطط لها أن تكون. يقول ابن درستويه(١٣): «والهمزة طائفة مأخوذة من العين غير معقفة؛ لأنهما مشتركتان في المخرج، وإنها تمثل بها. وهي الصورة التي وضعها الخليل للهمزة فلم يستعملها الناس، وكتبت الهمزة على صورة حرف اللين وصيروا ما وضعه الخليل شكلا له». وقد استعملت علامة الهمزة منذ وقت مبكر في مكان النقطة التي كانت تشير إلى موضع الهمزة في المصحف، وقد «استعملها نساخ المصاحف في المشرق قبل أهل المغرب فبدت علامة الهمزة في مصحف ابن البواب الذي كتبه سنة ٣٩١هـ على شكل رأس عين. لكن أهل المغرب ظلوا على طريقة الداني أجيالا فقد ذكر ذلك ابن وثيق (ت ٦٥٤هـ)، وكذلك جعل الخراز علامة الهمزة في أرجوزته نقطة مدورة بالصفرة»(١٤). ونجد أن الأخذ بعلامة الهمزة قد تأخر عن النقط في غير مخطوطات القرآن الكريم، فنحن لا نجد لها أثرا في مخطوطات القرن الثالث(١٥).

وقد بقي هذا الإهمال لعلامة الهمزة حتى القرن السادس في النقوش التذكارية، ففي لوح تأسيسي لعمارة مدرسة وميضأة وسقاية مظفر الدين ابن زين الدين صاحب إربل مؤرخ سنة ٦٠٥هـ أهمل وضع الهمزات في كلمات كثيرة بالنص مثل كلمة «الميضأة» و«الأهل» و«ستمائة» و«إسماعيل»، مع أن معظم الكلمات منقوطة. كما شكلت بعض الحروف ووضعت الشدات التي تحتاج إليها(١٦).

كما أهملت علامة همزة الوصل التي وصفها ابن درستويه بأنها «صاد غير معرقة ولا محققة مأخوذة من الوصل»، فلم تظهر في الكتابة، إذ أهملها نساخ المصاحف، لذلك لا نجد لها أثرا في مصحف ابن البواب ولا ما لحقه من مصاحف، لكنها تظهر في أكثر نماذج المصاحف التي أوردها مورتز والتي يرجع

(١٣) ابن درستويه: كتاب الكتّاب، ص١٠٦.

(١٤) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٨٥.

(١٥) د. عبد الستار الحلوجي: المخطوط العربي، هامش ص١٦٥.

(١٦) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٣٢٨.

تاريخها إلى ما بعد القرن السابع[١٧].

وهكذا نجد أن الحروف العربية بقيت وفية لأصولها النبطية المتأخرة في الهيكل العام، لكنها في المقابل قد تطورت تطورا هائلا في جزئياتها بما يتناسب مع الذائقة العربية، وما اقتضته ظروف الحضارة العربية الإسلامية من استخدام مكثف للكتابة في تدوين القرآن الكريم ونشره، وفي دواوين الدولة، ومجالس العلماء ومخطوطات مؤلفاتهم ودور العلم، ولدى عامة الناس في قضاء حوائجهم المعاشية والتجارية.

وقد تمثل هذا التطور في شكل الحروف في سمات عامة يمكن أن نجملها في الآتي:

١ ـ تخلصت بعض الحروف مما يلحقها من زوائد كتخلص الألف من الحنية السفلية التي لازمتها طويلا، وتخلص العين المتوسطة من القائم الذي ترتكز عليه.

٢ ـ اتجهت قوائم الحروف المائلة إلى الاستقامة العمودية، فجاءت قوائم الطاء والظاء المتطرفة على قاعدة الحرف بعدما كانت مائلة اليمين.

٣ ـ فض الاشتباك بين الحروف التي تتشابه في شكلها؛ نتيجة تحورها عبر مسيرتها الطويلة، فاختصت الدال والذال بشكل يخالف الراء والزاي، كما خالفت الكاف المتطرفة الدال، وتخلصت النون من مشابهة الراء. ووضعت كافا منبسطة في بطن الكاف المتطرفة؛ لتباين اللام المتطرفة.

٤ ـ استقر رمز الهمزة رأس عين بلا عراقة، بحيث أصبح علامة لها، لكن هذا الرمز لم يستطع الاستقلال بالدلالة عليها، بل أصبح يأتي مصاحبا لحرف اللين الذي يأتي مشاكلا لها عند التخفيف. أما همزة الوصل فقد اختصت بشكلة خاصة هي رأس الصاد، لكن هذا الرمز لم يستقر فلم يظهر إلا في مصاحف القرن الثامن، وما بعدها. في حين أنها لم تشع لدى الكتاب بصورة عامة.

(١٧) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٩٣ -٥٩٤.

ب ـ الشكل والنقط

استقرت معالم الشكل والإعجام في هذه الفترة، وأصبحت معروفة لدى عامة الكتبة والقراء من أبناء العالم الإسلامي، مثلما هي معروفة لدى الخاصة. ومع هذا الاستقرار وثبات القواعد، إلا أن الأخذ بها لم يكن على إطلاقه في مخطوطات القرن الرابع والخامس، فلقد كانت مخطوطات القرآن الكريم عند الطبقة المحافظة من كتاب المصاحف، وبالذات كتاب المغرب والأندلس تكتب مجردة من الشكل والإعجام على طريقة الخليل بن أحمد إلى منتصف القرن الخامس تقريبا، حيث بقيت متمسكة بطريقة أبي الأسود الدؤلي في الشكل، التي كانت أكثر حظا في الانتشار من طريقة الخليل(١٨). وفي المقابل نجد أن مخطوطات القرنين الثالث والرابع معجمة الحروف في أغلبها(١٩). ويكتنف الشكل والنقط عدة عوامل أثرت في استقراره وانتشاره، لعل من أبرزها ما يلي:

١ ـ كان نسّاخ القرآن من المحافظين لا يرون الأخذ بطريقة الخليل بن أحمد في الشكل، ويلتزمون بطريقة أبي الأسود؛ اقتداء بالسلف في ذلك. وقد ألف أبو عمرو الداني كتابيه المقنع والمحكم منتهجا أسلوب أبي الأسود في النقط، وناهيا أهل زمانه عن الأخذ بطريقة الخليل(٢٠).

٢ ـ إن شكل الحروف ونقطها كان ومازال حتى القرن الخامس مما يؤخذ على الكاتب، لما فيه من نسبة الجهل للمكتوب إليه، أو جهل الكاتب نفسه؛ لذلك فإننا نجد أديبا مثل محمد بن عباد (ت ٤٨٨هـ) ينظر إلى أبي عبيد عبدالله بن محمد البكري الأندلس (ت ٤٨٧هـ) وهو يقيد البسملة فيقول له: لو عرفته ما شكلته. بل إن القلقشندي في القرن التاسع الهجري يقول(٢١) «واعلم أن كتاب الدّيونة (نسبة إلى الديوان) لا يعرجون على

---

(١٨) إبراهيم شبوح: خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثرها بحركات إصلاح الكتابة ص٢٤، ٢٥.

(١٩) د. عبد الستار الحلوجي: المخطوط العربي، ص١٦٥.

(٢٠) أبو عمرو الداني: المحكم في نقط المصاحف، ص٢٢.

(٢١) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٥٧.

النقط والشكل بحال، وكتاب الإنشاء منهم من منع ذلك محاشاة للمكتوب إليه عن نسبته للجهل بأنه لا يقرأ إلا ما نقط أو شكل، ومنهم من ندب إليه، للضبط والتقييد».

٣ ـ إن مبدأ الحاجة للإعجام والشكل هو المبدأ الذي ظهر واضحا في إعجام ما يعجم أو شكله، فكان شيوع الإعجام والشكل أو عدمه، مرتبطا بطبيعة عمل الكاتب، والأمر الذي يكتب فيه. ولهذا فإن كتاب التوقيع لا يرغبون فيه؛ لأن التوقيع نفسه كان عبارة عن جمل قصيرة يكتبها المسؤول لإنفاذ أمر أو التوجيه به. والنقط لا حاجة له في مثل هذه الحالة؛ لقصر الجمل ولوضوح المقصد منها. والحال كذلك مع كتاب الدواوين الذين تقوم كتابتهم على عبارات يؤدي بعضها إلى رقاب بعض. ويبين السياق ما يمكن أن يشكل فيه من ألفاظ، خاصة وأن كتاب الديوان ومن يقرأ لهم، كانوا من علو الثقافة ومعرفة أساليب العرب ما يغنيهم عن مثل التقييد. ولهذا قال القلقشندي[٢٢] «وأما أهل التوقيع في زماننا فإنهم يرغبون عنه خشية الإظلام بالنقط والشكل إلا ما فيه إلباس على ما مر، وأهل الدّيونة لا يرون بشيء من ذلك أصلا، ويعدون ذلك من عيوب الكتابة وإن دعت الحاجة إليه». ويمكن أن يكون قصر الجمل ووضوح المقصد منها هو ما يجعل بعض النقوش التذكارية المتأخرة تخلو من النقط أيضا من مثل حجة وقف رباط رامشت الموجود في متحف الحرم المكي، المؤرخ سنة ٥٢٩هـ[٢٣].

والأمر يختلف في كتابة العلماء، وخاصة أهل النحو والشعر والغريب، فإن هؤلاء كانوا يعنون بالنقط والشكل حتى سمي النقط في أول أمره نقط الشعر؛ لارتباطه بتقييد الأمور اللغوية الدقيقة. وفي أوائل القرن الرابع الهجري يؤكد ابن درستويه[٢٤] على أن من شأن أهل النحو والشعر والغريب «استيفاء الشكل والنقط إحكاما واستيثاقا؛ لأن علمهم أغمض. فتقييده أوضح على قارئه. ومن

(٢٢) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٥٨.

(٢٣) محمد فهد الفعر: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز، ص٢٩١.

(٢٤) ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص١٠٨.

شأن كتاب الدواوين التخفيف وإغفال الشكل من كل ما وضح ولم يلتبس، كما كان ذلك شأنهم في النقط، فإذا التبست الكلمة أو الحرف فتقييدها لازم على جميع المذاهب».

ومما هو جدير بالذكر أن الاعتراض على الشكل والنقط كان مرده أنها عدت لواحق خطية يؤتى بها عند الحاجة لها، ولهذا فإن ورودها في المكتوب يلمح إلى ضعف في قدرات القارئ، وتشكيك في مقدرة المكتوب إليه. وعندما جودت الكتابة واخترعت الأقلام، واتخذت الشكلات والنقطات هيئاتها الجمالية، فتحددت أشكالها وأوضاعها، وعرفت مساحاتها وأماكن إنزالها، غدت هذه جزءا مكملا لصناعة الخط الجيد، يعيب مجود الخط ألا يكون عارفا بها(٢٥).

ولقد أخذ ضبط الشكل في صورته المأخوذة من أبعاض الحروف ينتشر في كتابة المصاحف بشكل واحد في بلاد المشرق، اعتبارا من أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الهجري، وخاصة لدى الكتاب في العراق الذين تظهر مسارعتهم للتطوير، بينما ظلت أقاليم المغرب الأقصى والأندلس متمسكة بالنقط المدور إلى ما بعد القرن السادس الهجري؛ لأن أبا عمرو الداني المتوفى سنة ٤٤٤هـ في الأندلس قد أقام كتابه في الضبط المسمى بالمحكم في نقط المصاحف على أسلوب النقط المدور في إثبات الحركات على الحروف، وذكر ذلك من بعده في القرن السابع ابن وثيق (ت ٦٥٤هـ) وكذلك الخراز.

ويبدو أن احتفاء أهل اللغة وغريبها بالشكل الذي خلف نقط الإعراب كان في غايته، حيث نجد أن كتبهم كانت تضبط به أغلب الحروف، بل قد يبالغون في ذلك حرصا منهم على دقة النطق الذي هو غايتهم فيما يدونون من علوم اللغة، وما يروون من أشعار العرب. ويقدم لنا مخطوط قديم لكتاب غريب الحديث لأبي عبيد (ت ٢٢٤هـ) كتب سنة ٣١١هـ نموذجا كامل الشكل إلى درجة مبالغ فيها. ونجد ذلك الإتقان في الشكل أيضا في مخطوط قديم

(٢٥) د. إبراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، ص٧٥.

لكتاب سيبويه كتب سنة ٣١٥هـ ومخطوط لكتاب الأمالي لأبي على القالي كتب سنة ٤٨٦هـ(٢٦).

ولم يعتر صور الحركات تغير يذكر بعد ذلك، اللهم إلا ما أصابها من تطوير في رسم الشكل وإتقان في وضعه، فحركة الشدة وهي الحركة المأخوذة من كلمة شديد، كما يقول أغلب الباحثين في علم الرسم كانت تكتب على شكل رأس الشين كما تظهر في المصحف الذي كتبه ابن البواب، وكذلك هي في المصحف المنسوب إلى جعفر الصادق، وفي المصحف المخطوط سنة ٤٩٩هـ المحفوظ في دار الكتب المصرية(٢٧). كما نجد لها علامة أخرى تشبه رقم ٧ وقد ظهرت في الكتابة المغربية حيث تكتب كالعدد (٧)، مع شدة في التقوس.

وقد ارتبط نقط الإعجام بالحرف، بحيث كان هو الملازم له، والأقرب إليه من الشكل. ولكن جاءت الحركات في بعض المخطوطات أقرب إلى الحرف من الشكل، إذ يذكر عبدالسلام هارون(٢٨) إنه قد عثر على «مخطوط أندلسي عتيق هو كتاب العققة والبررة لأبي عبيدة، وقد التزم فيه كاتبه وضع الحركات تحت النقط».

وقد أشار بعض شراح الحديث إلى علامة خاصة للإمالة، إذ لا تكتب ياء بل يوضع فوق الحرف الممال شكلة منحرفة، وهي خاصة بالحرف الموقوف عليه لتدل على تشديده أو تخفيفه أو حركة النقل، أو الإشمام، ومع ذلك فهي مهجورة الاستعمال»(٢٩).

وتحفل المصاحف التي بين أيدي الناس بعلامات خاصة في اصطلاحات الضبط تدل على أدق حالات النطق الصوتية الملازمة للقرآن الكريم كما تشير إلى بعض الخصائص الإملائية التي تزيد حرفا لا ينطق به أو تحذف حرفا يلزم نقطه، من مثل: الصفر المستدير الذي يوضع فوق حرف العلة حيث يشير هذا إلى زيادة هذا الحرف فلا ينطق به. ووضع الصفر قائما فوق ألف بعدها

---

(٢٦) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٢٧.

(٢٧) المرجع السابق، ص٥٩١.

(٢٨) عبد السلام هارون: تحقيق النصوص ونشرها، ص٥٠ -٥١.

(٢٩) الهويريني: المطالع النصرية للمطابع العصرية في الأصول الخطية، ص٢٠٩.

متحرك، للدلالة على زيادة الحرف وصلا لا وقفا. وتثبت حروف صغيرة فوق موقع بعض الحروف، الواجب نطقها، والتي تركت في رسم المصحف. وتشمل هذه الحروف حروف المد، وحرف النون الذي حذف كتابة في قوله تعالى ﴿وننجي المؤمنين﴾ حيث جاءت في المصاحف ﴿ونجي المؤمنين﴾. وقد كان علماء الضبط يلحقون مثل هذه الحروف بالمداد الأحمر في مخطوطات القرآن. إلى غير ذلك من العلامات الخاصة بالكتابة المصحفية، وهي تشير إلى حالات نطقية خاصة بقراءة القرآن، واصطلاحات خاصة بالرسم المصحفي. أو حالات خاصة بالرسم الإملائي أصبحت ضمن قواعد الإملاء الاصطلاحية. وقد شاع نقط الإعجام في جميع مناحي الكتابة؛ نظرا للحاجة الماسة إلى الضبط ولبعد الناس ولاسيما العوام والأعاجم منهم عن السليقة اللغوية السليمة التي تحفظهم من الخطأ.

ومن أبرز الأدلة على شيوع النقط أنه أصبح موجوداً على المسكوكات، التي جرت العادة بخلوها منه، فقد شاع الخط المنقط في المسكوكات العربية خلال القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، ويظهر بوضوح في مسكوكات الخليفة العباسي المستضيء بأمر الله ٥٦٦ ـ ٥٧٥هـ(٣٠).

وكما كانت الحاجة لمنع اللبس هي العامل المؤثر في الأخذ بالنقط أو تركه حتى القرن الخامس، كذلك كانت هي السبب في شيوع النقط في بعض الحروف، والتساهل به في حروف أخرى، فنجد أن مخطوطات القرنين الثالث والرابع معجمة الحروف، اللهم إلا في الحالات التي يؤمن فيها اللبس، كما في نسخة المكتبة الظاهرية من مسائل الإمام أحمد بن حنبل إذ أهمل نقط بعض الحروف مثل الباء في «بعد» والتاء في «الكتاب» والفاء في «تفسير» والقاف في «قال» و«قيل» والياء في «عليه»(٣١).

وقد بقيت الحاجة إلى منع اللبس هي المغزى الأساس الذي من ورائه تعجم

---

(٣٠) د. ناهض عبدالرزاق دفتر: تطور الخط العربي على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسي، مجلة المورد، م١٥، ع٤، ص٥٠.

(٣١) د.عبدا لستار الحلوجي: المخطوط العربي، ص١٦٥.

الحروف أو تهمل. فمتى ما كان الإعجام مانعا للبس أخذ به، وإن أدى إلى شيء من ذلك ترك، ولهذا كان الإعجام في تلك الفترة يستعمل بقدر محسوب؛ لأنهم يرون أن تراكم النقاط يؤدي إلى الالتباس، لهذا أوجزوا في التنقيط.

ونتيجة لهذه الفلسفة في الإعجام القائمة على الحاجة إلى منع اللبس، فإن علماء الرسم قد فرقوا بين الحروف حين تكون وسط الكلمة وحين تكون مفردة، إذ قد يكون الحرف مشابها لغيره في وسط الكلمة، ولا يكون كذلك إذا كان مفردا أو متطرفا. وهكذا جاء موقع الحرف مؤثرا على أحقيته في النقط وعدمه، فنجد أن ابن درستويه(٣٢) يرى أن هناك من الحروف ما يستغنى عن نقطه في حالة انفراده، ويلزم نقطه عند اتصاله بما بعده لاشتباهه في هذه الحالة بغيره، وذلك في أربعة أحرف: الفاء والقاف والنون والياء «فمن نقط هذه في حال انفرادها وانقطاعها مما بعدها فقد تكلف موضوعا عنه».

وقسم علم الدين اللوفي الأندلسي في كتابه: «المحصل في شرح المفصل»(٣٣) الحروف حسب حاجتها للإعجام، فيرى أن قسما يحسن نقطه، ولا يجب مفصولا. ويجب نقطه موصولا، مثل الفاء والقاف والنون والياء؛ لأن تعريفهن أغنى عن نقطهن؛ فإن اتصلت هذه الأربعة بغيرها من الألفاظ، ولم يكن ثم فارق وجب نقطها عند الإشكال وحسن في غيرها. وهذا التقسيم يؤكد أن الحروف الأربعة الفاء والقاف والنون والياء إذا كتبت مفصولة هكذا: (ف ق ن ي) فإن نقطهن يمتنع في هذه الحالة؛ لأن كل حرف منها له صورته الخاصة التي لا تلبس، ويستغنى بها عن نقطه؛ أما إذا اتصلت بغيرها من الحروف والكلمات، فإن نقطها يكون واجبًا؛ لأن صورة الفاء في هذه الحالة هي صورة القاف نفسها، وصورة النون هي نفس صورة الياء، وعلى هذا يجب النقط لمنع اللبس.

وقد بقي هذا التفريق بين الحروف في حالة التوسط أو التطرف حتى

(٣٢) ابن درستويه: كتاب الكتاب، ص١٠٣.

(٣٣) د. خليل محمود عساكر: الكتابة العربية بين نموها الرأسي ونمو أفقي مقترح، مجلة الفيصل، ع٣٨، ص٦٨.

عصر القلقشندي وما بعده، فنجده يقول عن الياء «إنها تنقط بنقطتين من أسفلها، وإن كانت في حالة الإفراد والتركيب لها صورة تخصها، وربما نقطها بعض الكتاب في حالة الإفراد بنقطتين في بطنها»(٣٤). والأمر نفسه عند الهوريني حين يقول(٣٥) «وبعكسها الياء المتطرفة. فقد عدها الحريري في المقامة ٤٧ الحلبية من المنقوط مع أنهم عدوها من الحروف التي لا تنقط إذا انفردت أو تطرفت، وهي أربعة الفاء والقاف والنون والياء يجمعها كلمة (ينفق)». وقول الحريري واختلاف الهوريني معه في نقط الياء المتطرفة يشير إلى تأخر نقطها إذ هي آخر ما نقط من الحروف. وقد بقي الاختلاف في نقطها وعدمه حتى القرن العشرين إذ بقي الأخذ بنقطها مضطربا بين البلدان العربية. ففي حين تنقط في بلاد الشام والجزيرة العربية، نجد أن مصر ما زالت تهمل نقطها.

ولم ير علماء الرسم قديما أن هناك تشابها بين اللام والكاف المتطرفة، كما ذكرنا سابقا في أشكال الحروف؛ لهذا لم يتعرضوا لإحداهما بالنقط للتفريق، لكن التشابه المتأخر بين الحرفين جعلهم يضعون على الكاف المتوسطة علامة مثل الفتحة، أسموها شكلة ترتبط بجسمها، وإذا كانت متطرفة فإنهم يضعون في بطنها كافًا مبسوطة.

وقد اختلف علماء الرسم منذ أوائل إحياء الإعجام في طريقة إعجام القاف والفاء، وقد وثق القلقشندي هذا الخلاف، وما طرأ عليه من تطور بقوله(٣٦) «وأما الفاء فمذهب أهل المشرق أنها تنقط بواحدة من أعلاها، ومذهب أهل المغرب أنها تنقط بواحدة من أسفلها. وأما القاف فلا خلاف بين أهل الخط أنها تنقط من أعلاها إلا أن من نقط الفاء بواحدة من أعلاها نقط القاف باثنتين من أعلاها ليحصل الفرق بينهما. ومن نقط الفاء من أسفلها نقط القاف بواحدة من أعلاها». وقد بقي هذا الخلاف بين المشارقة والمغاربة

---

(٣٤) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٥٤.

(٣٥) الهويريني: المطالع النصرية للمطابع العصرية في الأصول الخطية، ص٢١٣.

(٣٦) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٥٣.

قائما حتى أوائل العصر الحديث.

ونجد أن النطق يطل برأسه ليشارك في عدم ثبات نقط بعض الحروف حتى العصر الحديث، فنجد الهوريني يرى[٣٧] أن نقط التاء المربوطة (تاء التأنيث) قد يكون جائزا وقد يمتنع، وتارة يجوز فيها الأمران، إن لم يخف اللبس. وتارة يمتنع نقطها إذا وقعت في سجع أو قافية على الهاء الساكنة.

وقد أدى حرص العلماء على التثبت في رسم الحروف والكلمات، وإعطاء الكلمة حقها من الرسم المؤدي إلى صحة الكتابة أن استعملوا نقطا آخر يعلمون به ما أهمل من الحروف، وهو ما يسمى بالرقم. ويشرح ابن درستويه[٣٨] هذا بقوله «اعلم أن من الكتاب من ينقط على كل مشتبهين من الحروف لا يغفل واحدا منهما كنقطهم الراء والسين والصاد والطاء والعين من تحت؛ لأن نظائرها ينقط من عل». ثم يقول «والنقط على ضربين: نقط محض كنقط الباء، والتاء والثاء والياء، والنون، وضرب قد يجري مجرى النقط كرقم الحاء والراء، والسين والصاد والعين، وفي كل واحد من النقط والرقم ما يقع فوق الحروف وما يقع تحته».

وقد تطور نقط الرقم (النقط غير المحض)، فوضعت على الحروف المهملة علامات تؤكد إهمالها، ويحفظ لها هذا الأصل من أن يزاد عليها ما يغير من طبيعتها. فظهرت بعض تلك العلامات في مصحف ابن البواب (كتبه ٣٩١هـ) فيبدو تحت كل من الحاء والصاد والعين - في الغالب - حرف صغير مثلها، وتظهر على السين والراء علامة صغرى تشبه (قلامة الظفر) أو هلالا صغيرا متجها برأسيه إلى الأعلى. كما يبدو ذلك في مخطوطة نادرة من كتاب الحديث لأبي عبيدة القاسم بن سلام (ت ٢٢٤هـ) في مكتبة الجامع الأزهر، وقد كتبت سنة ٣١١هـ إذ تظهر لنا بجلاء تلك العلامات التي تحدث عنها بن درستويه[٣٩]. ويذكر القلقشندي صورًا من هذه العلامات التي تضاف إلى الحروف المهملة

(٣٧) الهويريني: المطالع النصرية للمطابع العصرية في الأصول الخطية، ص٢١٢.

(٣٨) ابن درستويه: كتاب الكتّاب، ،ص١٠٢.

(٣٩) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٦٦.

فيقول[٤٠]: «وأما الحاء فإنها لا تنقط، وحذاق الكتاب يجعلون لها علامة غير النقط، وهي حاء صغيرة مكان النقط، وأما السين فإنها لا تنقط، وبعض الكتاب ينقطها بثلاث نقط من أسفلها.. وأما الصاد فإنها لا تنقط، وحذاق الكتاب يجعلون لها علامة كالحاء، وهي صاد صغيرة تحتها. وكذلك الطاء. والعين لها علامة، وهي عين صغيرة في بطنها. أما السين إذا نقطت من أسفلها، فإنهم ينقطونها ثلاثًا سطرًا واحدًا».

ويذكر عبد السلام هارون[٤١] صورا أخرى من هذه العلامات في الكتابات القديمة، إذ توضع بعض العلامات الدالة على إهمال الحروف. فبعضهم يدل على السين المهملة بنقط ثلاث من أسفلها، إما صفا واحدا وإما صفين، وبعضهم يكتب سينا صغيرة (سـ) تحت السين، ويكتبون حاء (حـ) تحت الحاء المهملة. ومن الكتاب من يضع فوق المهمل أو تحته همزة صغيرة (ء) ومنهم من يضع علامة شبيهة بالرقم (٧). وفي بعض الكلمات التي تقرأ بالإهمال والإعجام معا ينقط الحرف من أعلى ومن أسفل معًا.

وعلى الرغم من هذه الجهود المتنوعة في رقم الحروف، إلا أنها جاءت على ما يبدو اجتهادات شخصية، يظهر فيها التكلف المخالف لما عهد عن الكتاب من تذمرهم من مظاهر الإعجام في الأصل؛ لهذا فإن الرقم لم يشع، ولم يخرج عن نطاق عصره، وليس أدل على ذلك من أنه لم يصل إلينا في العصر الحديث إلا عبر مخطوطات تلك العصور. كما أن ظاهرة الإعجام نفسها، لم تعد تشغل المؤلفين في مؤلفاتهم بعد الداني مثل نقط الحركات، «ولعل السبب في ذلك هو أن نظام إعجام الحروف في الكتابة العربية قد صار من الشيوع والاستقرار بحيث لا يحتاج إلى من يتكلم حوله، فالناس يتعلمونه حين يتعلمون حروف الهجاء»[٤٢].

ونلحظ أن العلماء المحققين كانوا لا يكتفون بوضع النقط على الحروف

---

(٤٠) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٥١، ١٥٢.

(٤١) عبد السلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها، ص٤٩.

(٤٢) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٥٧٠.

فحسب، بل كانوا يصفون حروف الكلمة بالألفاظ كتابة، فيذكرون اسم الحرف ويتبعونه بكلمة المهملة أو المعجمة والموحدة أو المثناة والفوقية أو التحتية؛ خوفًا من تطرق الخطأ إلى النقط بالقلم.إلا أن الألف والجيم والراء والزاي والفاء والقاف والكاف واللام والميم والنون والهاء والواو لا تتبع بشيء، لأن أسماءها لا تشتبه(٤٣).

وقد بقيت آثار الرقم، أو الإعجام غير المحض عند أرباب الخط، بوصفها زخارف خطية، وطورها الخطاطون في المدرسة العثمانية حتى أصبحت جزءا لا يستغنى عنه في خط الثلث بالذات. ففي هذا الخط يميز المهمل من الحروف بصورة مصغرة منه تحته. «وأما الحرف المعجم فلا يكتبون تحته مثله، وذلك يكون خاصة في الحروف المتشابهة في صورتها وهيئتها عندما تكون في وسط الكلمة كالجيم والحاء والخاء والسين والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والعين والغين. وكل هذه الحروف الصغيرة تكتب عادة تحت الحروف الكبيرة بأصل السطر، عدا حرف الهاء الصغير فإنه يكتب فوقه»(٤٤). كذلك تعامل الخطاطون مع النقط تعاملا ذوقيا وفنيا. فنجد أن وضع النقط على الحروف يأخذ أشكالا متعددة لا تخرجه عن طبيعته فكانت النقطتان تكتبان فوق الحروف في صف واحد أفقي، فإذا تبع هذا الحرف آخر منقوطًا فضل أن تكون النقطتان في وضع رأسي عمودي مثل (:) أو مائل هكذا (:) أو هكذا (:)، وقد تتصلان في خط أفقي.

أما النقط الثلاث كنقط الشين فكانت تكتب فوق الحرف أفقية (...) أو هرمية منتظمة (.·.) أو هرمية مقلوبة هكذا (.·.) وكانت تكتب تحت سنون الحرف في وقت متأخر، كما كانت تكتب مثلثة في شكل شرطة أو خط مموج (~) عندما كانت تكتب الشين من دون أسنان، كما كانت ترسم على شكل (،) فوق حرف الثاء(٤٥). وقد أدى تطور الفن الخطي في العهد العثماني أن حصل

(٤٣) تاريخ الأدب، حفني ناصف، ص٧٣.

(٤٤) الخطاط وليد الأعظمي: خصائص الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج٢، م ٣١، ص٢٢٢.

(٤٥) زكي صالح: الخط العربي، ص٧٨ .

تطوير محدود في جزئيات من نقط الإعجام، فاختص خطّا الديواني والرقعة بمثل هذه التغييرات في شكل النقط. وهو تطوير يقترب من الجانب الفني الذوقي أكثر من قربه إلى النواحي العلمية في إعجام الحروف. وقد تمثل هذا التطوير في إغفال نقط بعض الحروف، والاستعاضة عنه بشكلة متصلة بآخر الحرف في مثل حروف النون والقاف والشين والضاد المتطرفة في خط الرقعة، إذ تغفل نقاطها، ويكتفى بخط صغير يتصل بآخرها. كما تطور شكل النقطتين في هذين الخطين فمثلت بخط أفقي صغير بعرض القلم.وقد تطور شكل الكاف الصغيرة التي توضع في بطن الكاف المتطرفة في خط الرقعة، بحيث أصبحت على صورة دال مرتبطة بآخر الحرف. وأما في بنية الحرف نفسه فإن أسنان حرفي السين والشين قد أغفلت واستعيض عنها بسحبة أطول لقاعدة الأسنان بعد حذفها.

ج ـ خط التدوين

بدأت الكتابة العربية كما هي سائر النظم الكتابية أداة تدوين اللغة المنطوقة، وقد جاءت الكتابة العربية ذات خطوط مستقيمة وزوايا حادة نظرا لصلابة وسائط الكتابة وأدوات النقش. وقد التزمت الكتابة بهذه السمة حتى بعد أن كتب بها القرآن الكريم بعد البعثة المحمدية ودونت المصاحف بها. وكتبت بها مراسلات الدولة الإسلامية في عصر الخلفاء الراشدين. وقد أدى هذا الاستعمال الواسع والمكثف للكتابة مع مرور السنين إلى أن اتجهت الكتابة وجهتين،وجهة تجويدية فنية تنامت على أيدي الخطاطين حتى بلغ الخط مبلغا فنيا عاليا، ووجهة ثانية وهي ما تعنينا هنا وهي وجهة الكتابة التدوينية. وفي هذا الاتجاه أخذت الحروف حقها من الرسم، كما اصطبغت بالملمح الفني، لكنه لم يخرجها عن هدفها الأساس، وهو التدوين، الذي يعنى فيه بالدرجة الأولى إيصال اللغة عن طريق الكتابة. وإذا كانت المدونات تختلف من حيث أهميتها، ومن وجهت له، فإنها اختلفت أيضا في التجويد على حسب أهميتها، لذلك فإن تدوين القرآن قد أخذ نهجا فنيا عاليا استفاد مما هو موجود في

الساحة الخطية، فكتب بقلم الجليل أولا ثم بعد ذلك كتب بالخطوط الموزونة، وأخيرا بالخطوط المنسوبة، وعلى رأسها خط النسخ والثلث. وكذلك الأمر في رسائل الملوك والأمراء. وكانت ساحة التأليف تظهر خطوطا أخرى سادت ساحة التدوين، لم تراع فيها النواحي الجمالية، بل عني فيها بالوفاء بمتطلبات تحرير الكتب والمدونات الجارية بين الناس في معاشهم.

وقد أوردت المؤلفات العربية التي تؤرخ للخط العربي كثيرًا من مسميات الخطوط التي اختصت بها ساحة التدوين فالنديم(٤٦) يذكر قلم السميعي وأنه شبه خط السجلات.وقلم الأشربة ومخرجه من خط السجلات الأوسط، ويكتب به عتق العبيد وأشرية الأرضين والدور وغير ذلك. كما يذكر أن قلما يقال له المدور الصغير وهو «قلم جامع يكتب به في الدفاتر والحديث والأشعار». ويذكر قلم الرقاع ومخرجه خفيف الثلث الكبير يكتب به التوقيعات وما أشبه ذلك. ويروى القلقشندي عن النحاس(٤٧) مثل هذه الخطوط التي اختصت بالتدوين فيذكر أن إبراهيم الشجري الأحول قد أخترع قلما سماه خط القصص، وقلما مقطوعا سماه الحوائجي. كما نجد أسماء أخرى تشير إلى الوظيفة التدوينية من مثل المحرر ـ الوراقي ـ التحرير ـ التدويني ـ البسيط(٤٨).

وأبرز خطوط التحرير وأشهرها اسما وأكثرها تداولا في التدوين خط النسخ. ويرى يوسف ذنون أن كلمة نسخ قد ظهرت مع تطور الكتابة المنسوبة التي ظهرت في نهاية القرن الثالث الهجري بوصفها خطا من الخطوط التي أتقنها ابن مقلة، وإن لم يكن معروف الشكل في تلك المرحلة المبكرة «ولعله صورة مصغرة لها خصوصيتها من الخط الأساس الذي يشكل منطلق الكتابة المنسوبة»(٤٩). لكن الثابت أن المؤلفات العربية كتبت فيما وصل إلينا منها

---

(٤٦) النديم: الفهرست، ص١١.

(٤٧) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٧.

(٤٨) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية: الخط العربي من خلال المخطوطات، ص٢٣.

(٤٩) يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره، ص١٩ مجلة المورد، م١٥، ع٤.

بخطوط أطلق عليها خط النسخ وإن تفاوتت في الجودة في بعض أشكالها.

ويمكننا إعطاء صورة عامة وموجزة عن وضع خط التدوين في الآتي:

أ - ظهرت فيها سمات الحروف العربية الأساسية وخلت في الغالب من أي ملمح تجميلي.

ب - ظهرت في هذا النوع من الخطوط سمات التدوين الذي لا يعنى فيها بالتجويد بقدر العناية بدقة الأداء اللغوي، بحيث كانت صورة صادقة لخط اليد غير المجود، الذي يهدف إلى إيصال المادة اللغوية، ويغلب عليه طابع السرعة.

ج - أطلق كثير من الباحثين على خط التدوين خط النسخ، وقيدوه ببعض الصفات فقالوا النسخ القديم والمغربي والأندلسي والمشكول والنسخ التدويني، والنسخ المجود والنسخ الجيد، ولكن هذا الخط الذي دونت به الكتب لم يكن يحمل أي سمة من سمات النسخ القياسي المعروف الآن، وإن حمل سمات الكتابة العربية الأساسية(٥٠).

د - قد يتخفف خط النسخ التدويني من إعجام الحروف، سواء أكان ذلك في سائر المخطوطة، أم كان في بعض حروفها.

هـ - كتبت نسخ القرآن الكريم في القرون الثلاثة الأولى بالخطوط الموزونة التي يظهر فيها العناية بجودة الخط، واستقامة الحروف. وعند التحول في القرن الثالث وما بعده إلى الخطوط الموزونة، فإن كتابة القرآن الكريم لم تأخذ بأساليب الكتابة التدوينية التي تعتمد على السرعة في الكتابة وأداء اللفظ اللغوي فحسب، وإنما أعتني فيها بتجويد الكتابة؛ لذلك نجد أن أغلب نسخ القرآن التي وصلتنا قد دونت بخطوط مجودة، روعيت فيها قواعد الخطوط الفنية فوجدنا النسخ المجود والثلث المجود والثلث المحقق والتعليق.

و - دونت الكتب المؤلفة في الغالب بالنسخ التدويني كما ذكرنا، لكن وصلتنا

---

(٥٠) انظر صور المخطوطات والتعليق عليها في: الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض: المختار من إبداعات الخط العربي.

بعض من نسخ الكتب، وقد دونت بخطوط فائقة الجودة، روعي فيها النواحي الزخرفية والفنية. وهذه المخطوطات المميزة في خطها وزخرفتها كانت مما يودع في مكاتب الحكام والسلاطين؛ لذلك تسمى هذه المخطوطات بالنسخ الخزائنية من مثل مخطوطة (خالصة الحقائق لما فيه من أساليب الرقائق) لعماد الدين محمود بن أحمد الفارابي (ت ٦٠٧هـ) المدونة سنة ٦٠٧هـ والمحفوظة في مكتبة الملك فهد الوطنية(٥١).

ز ـ ترسخت سمات خط النسخ التدويني في أواسط العالم الإسلامي، كالعراق والشام ومصر، في حين أخذ مشرق العالم الإسلامي في بلاد فارس وما وراءها بقلم خاص للتدوين هو النسخ الفارسي أو ما يسمى بالنستعليق وقد يسمى بنسخ التعليق.

ح ـ مع أن المشارقة قد أخذوا بالاصطلاح الذي أدخله ابن مقلة على الكتابة وهجروا الخط الموزون، إلا أن المغاربة ظلوا يستعملونه، ولم يزدهر فن الخط عندهم أبدا؛ لأنهم اعتبروا أن الخط الكوفي (الموزون) هو الخط العربي الأصيل والتزموه أكثر من المشارقة(٥٢). ولهذا فقد بقي خط التدوين في المغرب العربي والأندلس قريبا من صور الخطوط الموزونة الأولى المعتمدة على استقامة الخطوط وحدة الزاويا.

---

(٥١) انظر: الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض: المختار من إبداعات الخط العربي، من إبداعات الخطاطين، ص١١٨-١١٩.

(٥٢) فوزي سالم عفيفي: الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي، ص١٦٦.

(٢)

الرسم الإملائي

استقر لدى العلماء نوعان من أساليب الكتابة، أحدهما كتابة المصاحف، وهي ما تسمى في أغلب كتب التراث علم الرسم أو رسم المصحف، وهذا النوع من الكتابة يمثل الصورة الأولى للكتابة العربية إبان نزول الوحي كما ذكرنا في أول هذه الدراسة. وقد جاءت كتابة المصحف غير مطردة في كتابة الكلمة الواحدة أو الكلمات المتشابهة، فقد جاءت على أكثر من صورة على ما كان شائعا من قواعد الهجاء آنذاك. وقد استقر لدى العلماء والكتاب أن هذا الرسم يختص بكتابة المصاحف ولا يؤخذ به في سائر أنواع الكتابة. وكان مرد هذا التباين بين الكتابة المصحفية والكتابة العامة، هو ما أصاب الساحة الثقافية من تطور، وما اعتور الكتابة من كثافة في الاستعمال. فبعد تدوين العلوم وكثرة الكتاب وازدياد مجالات الكتابة وتوسعها، مالت رسومها إلى التوحد، وأخذ علماء اللغة يعملون على تيسيرها، فجعلوا الأصل فيها مطابقة الخط للفظ بتقدير الابتداء بالكلمة، والوقف عليها.

وهكذا ظهرت الكتابة الإملائية القاعدية وهي ما اصطلح عليه علماء السلف بالهجاء، وهم يعنون بذلك ما نعنيه في العصر الحديث بالإملاء. وكما عني أهل اللغة والنحو بضبط الكتابة في القرون الثالثة الأولى، فألفوا الكتب في ذلك بما يلائم مطابقة الخط للفظ، والاعتماد على أقيستهم وأصولهم النحوية، فإن العلماء بعدهم قد ساروا على نهجهم، واتباع خطاهم، فنجدهم قد أخذوا بمقاييسهم في ضبط الكتابة، وتأثروا بالمؤثرات نفسها في إقرار قواعد الرسم الإملائي، والحكم على الكتابة من حيث الصحة والخطأ من خلال هذه المقاييس. وقد اشترك كثير من العلماء بالتأليف في الهجاء كما كتبوا في رسم المصحف، وذلك راجع إلى اعتماد الرسم الاصطلاحي على رسم

المصحف بعد توحيده لقواعد الرسم فيه. وقد عالجت كتب الرسم المصحفي كيفية رسم كل كلمة جاءت مخالفة ما اصطلح عليه العلماء على حدة. ولهذا كان دورها حصر مثل هذه الكلمات وتوثيق حالاتها.

أما كتب الهجاء فإن غايتها سن القواعد التي يلزم اتباعها في رسم جميع الكلمات التي تشترك في الظاهرة الواحدة. وكما كانت عناية العرب بلغتهم كبيرة أثناء عصر الرواية والتدوين، كذلك كانت عنايتهم بأسلوب كتابتها؛ لأن الكتابة ما هي إلا محاولة لتصوير النطق كتابة بأقرب صورة تؤدي له، ويتفق عليه جمهور كتاب اللغة. ولهذا نجد أن العناية بالإملاء تزداد مع مرور السنين، فلم يكتف علماء اللغة والنحو بما دون أسلافهم بل نجدهم يتحفون مكتبة الإملاء بمؤلفات جديدة عنيت بالتطبيق على القاعدة، ومتابعة الشاذ، أو إلحاقه تحت قاعدة تبين الأساس الذي رسم عليه.

ويمكننا الإشارة إلى جملة كبيرة من العلماء ومؤلفاتهم، تبين مدى غنى المكتبة العربية بمؤلفات الرسم في هذه الفترة، كما يدل على مدى عناية العلماء بقضايا الرسم الإملائي(٥٣):

١) كتاب صورة الهمزة، لأحمد بن محمد بن يزديار الطبري (ت ٣١٠هـ).

٢) الخط والهجاء، لمحمد بن النسري ابن السراج، (٣١٦هـ)

٣) كتاب الخط، لأبي بكر محمد السراج (ت ٣١٦هـ) نشره د. عبد الحسين محمد الفتلي في مجلة المورد م٥، ع٣، (١٣٩٦هـ/١٩٧٦م)

٤) كتاب الهجاء، لمحمد بن عثمان الجعد (ت ٣٢٠هـ)

٥) كتاب الهجاء، لأبي الحسين أحمد بن سعد الكاتب (كان حيا سنة ٣٢٤هـ).

٦) كتاب الهجاء، لمحمد بن القاسم بن الأنباري (ت ٣٢٨هـ).

٧) أدب الكتاب، لمحمد بن يحيى الصولي (ت ٣٣٥هـ).

---

(٥٣) اعتمد في إعداد هذه القائمة على الكتب المطبوعة نفسها، والكتب التالية: الفهرست للنديم ص٩٨. كتاب «باب الهجاء» لابي محمد سعيد بن دهان، حققه د. فائز فارس، مقدمة المحقق. فن الإملاء حموز، ص٣٣، ٣٤. رسم المصحف، غانم قدوري الحمد. مجلة المورد، م١٥ ع ٤، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

٨) صناعة الكتاب، لأبي جعفر النحاس (ت ٣٣٨هـ).
٩) كتاب الهجاء، لأبي القاسم عبدالرحمن الزجاج (ت ٣٤٠هـ).
١٠) كتاب الكتاب. شرح ما يكتب بالياء من الأسماء المقصورة والأفعال، لعبدالله بن جعفر بن درستويه (ت ٣٤٧هـ).
١١) كتاب الهجاء، لأحمد بن سعد الكاتب الأصفهاني (ت ٣٥٠هـ).
١٢) اللطائف في جمع هجاء المصاحف، لمحمد بن الحسن بن المقسم (ت ٣٥٥هـ).
١٣) كتاب الهجاء، شرح كتاب الشكل والنقط لابن السراج، لعلي بن عيسى الرماني (ت ٣٨٤هـ).
١٤) رسالة في واو «عمر»، للمعافى بن زكريا بن يحيى النهراوني (ت ٣٩٠هـ).
١٥) رسالة في علم الكتابة، لأبي حيان التوحيدي (ت ٤١٤هـ).
١٦) كتاب الهجاء، لمحمد بن الحسين بن عبد الوارث أبو الحسين الفارسي (ت ٤٢١هـ).
١٧) علل هجاء المصاحف، لمكي بن أبي طالب (ت ٤٣٧هـ).
١٨) كتاب البديع في معرفة ما رسم في مصحف عثمان، لمحمد بن يوسف ابن معاذ الجهني (في حدود ٤٤٢هـ) نشره محققا غانم قدروي الحمد، في مجلة المورد، ع٤، م١٥، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.
١٩) المقنع في رسم مصاحف الأمصار مع كتاب النقط، لأبي عمرو عثمان ابن سعيد الداني (ت ٤٤٤هـ).
٢٠) باب الهجاء، لأبي محمد سعيد بن المبارك بن الدهان (ت ٥٦٩هـ)(*).
٢١) علم أشكال الخط، لعثمان البلطي (ت ٥٩٩هـ).
٢٢) معالم الكتابة ومغانم الإصابة، لعبد الرحيم بن علي بن شيت القرشي (ت ٦٢٥هـ).
٢٣) الجامع لما يحتاج إليه من رسم المصاحف، لابن وثيق الأندلسي (ت ٦٥٤هـ).

(*) نشره وحققه د. فائز فارس، سنة ١٩٨٦م، وكذلك نشره محققا جاسم الدرويش في مجلة المورد، ع٤، م١٥، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

٢٤) كشف الأسرار في رسم مصاحف الأمصار، لمحمد بن أحمد السمرقندي (ت ٧٨٠هـ).

٢٥) منهاج الإصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، لمحمد بن أحمد الزفتاوي (ت ٨٠٦هـ).

٢٦) تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب، لعبدالرحمن بن يوسف الصائغ (ت ٨٤٥هـ)، تحقيق هلال ناجي،تونس، دار بوسلامة للطباعة.

٢٧) أرجوزة في علم رسم الخط، نظمها وشرحها صالح السعدي الموصلي (ت ١٢٤٥هـ).

والحقيقة أنه على الرغم من كثرة المؤلفات في القرن الرابع وما بعده في قضايا الرسم الإملائي، إلا أن العلماء لم يكونوا يهدفون إلى ابتداع أسس إملائية جديدة وإنما كانوا مؤكدين القواعد الأساس التي قام عليها الإملاء العربي، شارحين لما غمض منها، أو موسعين دائرة القاعدة التي سنها من كان قبلهم، معتمدين على الأسس نفسها التي أخذ بها علماء الرسم القرآني، وضوابط العلماء عليها، وكتبة القرون الثلاثة الأولى، وعلماء النحو واللغة. فقد بقي الرسم القرآني عمدة علماء الهجاء في العربية، فجاءت مصنفات الرسم الإملائي تدور في فلك الرسم القرآني في كثير من المسائل، وإن عد علماء الرسم رسم المصحف مخالفًا لقواعدهم، ولم يعدوه رسمًا قياسيًا، إذ لا تطرد قواعد الرسم فيه. ورغم مخالفته للأصول التي وضعوها، فإنهم يوافقونه حتى في ما جاء مخالفا لتلك الأصول، فابن الدهان (٥٦٩هـ) يقول(٥٤) «ومما يحذفون ألفه في الخط ألف إبرهيم التي بعد الراء وكذلك ألف إسمعيل وألف إسحق وألف هرون وألف سليمن» ثم يقول «وكتبوا السموات بغير ألف اتباعًا للمصحف».

ولا يستثنى من ذلك علماء الرسم المحدثين، فهم ـ أيضًا ـ ما يزالون

(٥٤) ابن الدهان النحوي: باب الهجاء، ص١٧.

يأخذون بعض جوانب الكتابة المصحفية حتى ولو خالفت قواعد الرسم القياسي، فهذا الدكتور عبدالفتاح أحمد الحموز يقول[٥٥] «ومنهم من رسم الليل والليلة واللطيف بلامين أو واحدة، على أن حذف إحدى اللامين أجود، لأن فيه اتباع خط المصحف والإثبات القياس».

وقد غابت حقيقة اعتماد الكتابة الإملائية العربية على رسم المصحف عند ابن خلدون حين توهم أن النظام الكتابي العربي كان مستقرا إبان نزول الوحي، لكن الصحابة من كتبة الوحي قد قصرت معرفتهم عن قواعد الرسم، ولهذا جاءت كتابتهم القرآنية مخالفة للقواعد الإملائية. وقد جاء ذلك في معرض حديثه عن العمران وربطه جودة الخط بالحضارة التي افتقدها العرب في صدر الإسلام حين قال[٥٦] «وانظر ما وقع لأصل لذلك في رسمهم المصحف حيث رسمته الصحابة بخطوطهم، وكانت غير مستحكمة في الإجادة، فخالف الكثير عن رسومهم ما اقتضته أقيسة رسوم صناعة الخط عند أهلها».

والحقيقة كما ذكرنا فيما سبق أن الصحابة كتبوا القرآن بما هو متعارف عليه إبان نزول الوحي من أصول الكتابة، ولذلك كان الرسم القرآني يمثل أولى المراحل في الكتابة العربية فهو أصل لها وليس خارجًا عليها. وقد ارتبطت الكتابة بعد ذلك بالأصول التي جاءت في رسم المصحف، واعتمدت عليها في قواعدها، وقامت أقيسة علماء الهجاء عليها، فجاءت في الغالب موحدة لأسلوب الكتابة في الظاهرة الواحدة «ومن ثم فإن أكثر الظواهر الكتابية التي تظهر في الرسم العثماني مرسومة في قاعدتين قد مالت إلى التوحد، وكان علماء العربية يرعون هذا الاتجاه ويضعون له القواعد والضوابط التي تيسره وتوضحه»[٥٧].

وقد بقيت بعض الألفاظ المتحجرة التي ما لبثت أن انصاعت إلى تيار الإملاء القاعدي الذي يطابق فيه المكتوب للمنطوق، فيشير ابن الدهان إلى ما

(٥٥) د. عبدالفتاح أحمد الحموز: فن الإملاء في العربية، ج١، ص١٩١.

(٥٦) ابن خلدون: المقدمة، ص٧٤٧.

(٥٧) غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ص٧٣٠.

تسرب إلى الكتابة من عادات كتابية ليست مطابقة للفظ المنطوق، بل تحجرت على صورة واحدة، وتخالف الصحة اللغوية، فيقول(٥٨) «وأما الواو فتكتب على حسب ما ينطق بها إلا اليسير فإنهم كتبوا» علي بن أبو طالب «بالواو، وهم يتكلمون بها بالياء لأنه لم يكن يومئذ حرروا الخط، وإنما جرى الكاتب على العادة التي عرفها من صورة هذا الاسم في الرفع».

وهذه العادة التي أشار إليها ابن الدهان لعل تفسيرها الأقرب إلى الواقع، يمكن أن يكون في القول بأن السبب في ذلك راجع إلى انتقال الخط بين بيئتين لغويتين مختلفتين، بحيث أن البيئة الأولى تلتزم الأسماء الخمسة صورة واحدة في جميع حالتها، في حين أن البيئة الثانية وهي التي أخذت بها الفصحى تعرب الأسماء الخمسة بالحروف، لكن الكتابة تحجرت على الصورة الكتابية المعهودة في البيئة الأولى وبقيت بعض أعراضها في مثل ما ذكر ابن الدهان.

وبقيت كثرة الاستعمال مهيمنة على علماء الهجاء في تسويغ ما يخرج على القاعدة، والقبول به على أنه من الرسم الإملائي القياسي، وإن شذ عنه، وعلى أساس هذا العامل تم قبول مسائل الحذف التي تطالعنا في الرسم الإملائي، لأن كل ما يكثر استعماله كتبا ولفظا يكثر العرب من التلعب والتصرف فيه(٥٩) على حد قولهم. كما جاءت كثرة الاستعمال علة تفسر كثيرا من الظواهر الإملائية التي اعتاد عليها الكتبة، وتعودتها العيون، وإن لم تكن العلة الحقيقية في قضايا الحذف، فمثلا نجد أن حذف ألف المد في الأسماء بالذات قد تسربت إلى الكتابة العربية من أصلها النبطي، الذي لم يكن قد أخذ برمز الألف علامة للفتحة الطويلة. ولكن تفسير هذه الظاهرة بكثرة الاستعمال ظل باقيا في حيثيات كتب الإملاء فابن الدهان النحوي يقول(٦٠) «ومما يحذفون ألفه في الخط ألف إبرهيم (إبراهيم) التي بعد الراء وكذلك اسمعيل (إسماعيل).... لكثرته، ولا يحذفون ألف طالوت وجالوت... لقلته. وكذلك

(٥٨) ابن الدهان النحوي: باب الهجاء، ص٣٧.
(٥٩) د. عبدالفتاح أحمد الحموز: فن الإملاء في العربية، ص١٧٥، ج١.
(٦٠) ابن الدهان النحوي: باب الهجاء، ص ١٥.

(داود)، وإن كثر استعماله، فلم يحذفوا ألفه؛ لأنهم قد حذفوا واوه، فلا يجتمع حذفان، ويقول: ويحذفون ألف: صلح وخلد وملك إذا كانت أعلاما لكثرة استعمالها.

وبقي تفسير زيادة بعض أحرف العلة على أن الهدف منه تفريق المتشابهات متداولا عند علماء الهجاء والنحو. ففسروا زيادة الواو في عمرو للتفريق بينها وبين عمر فقالوا «وأما الواو فزادوها في «عمرو» مرفوعا ومجرورا عاريا من إضافة أو ألف ولام، لو اضطر إليهما، أو تثنية أو جمع، وذلك للفرق بينه وبين «عمر» المعدول. فإذا نصب فرق بينهما في الخط بغير الواو، فلم يفتقر إلى الواو، وذلك أن «عمرا» منصوب، فيه ألف عوض من التنوين، «وعمر» منصوب لا ألف فيه لأنه غير منصرف، فنابت الألف عن الواو في الفرق»(٦١). لكن العلة الحقيقية في وجود هذه الظاهرة ترجع إلى طبيعة النظام الكتابي النبطي الذي تختم فيه الأعلام المنونة بحرف واو، وتبعه في ذلك النظام الكتابي العربي.

وعلى أساس التفريق بين المتشابهات أيضا فسروا إضافة الألف بعد واو الجماعة، حيث قالت جماعة من الكوفيين إن ألف الفصل يزاد بعد واو الجمع مخافة التباسها بواو النسق في مثل كفروا وردوا، فلو لم يدخلوا الألف بعد الواو واتصلت بكلمة أخرى، لظن القارئ أنها: كفر وردوا، فتجيء بالألف لهذا الفرق. وتعدوا ذلك إلى الأفعال التي واو جمعها متصلة بها، ضربوا وشتموا، وإن كان اللبس معدوما؛ ليكون الحكم في الموضعين واحداً(٦٢).

كما بقيت كراهية توالي الأمثال من الحروف مأخوذ بها،حيث يحذف الحرف الثاني. وقد أدى هذا الاتجاه إلى اضطراب القواعد الإملائية، حيث لا تطرد القاعدة في جميع الحالات المتشابهة، نظرا لتوالي رمزين على صورة واحدة، حتى وإن كان الرمزان لا يمثلان صوتا واحدا، من مثل صوت الهمزة المضمومة والضمة الطويلة، أو الهمزة المكسورة والكسرة الطويلة، أو الهمزة المفتوحة والفتحة الطويلة. وقد أدى هذا إلى حذف رمز الصوت الثاني كتابيا،

---

(٦١) ابن الدهان النحوي: باب الهجاء، ص٧.

(٦٢) المرجع السابق، ص ٥.

وإن بقي منطوقا به، ويشير إلى هذا ابن دهان في قوله[٦٣] «كما كتبوا لجؤا بلا واو ويكتب يستوون ويلوون مما عينه واو اتصلت به واو الجمع بواوين وإن شئت بواو واحدة».

وإذا كان الهجاء قد اكتملت رسومه خلال القرون الثلاثة الأولى، فإن قواعد الرسم قد طبقت في ما تلاه من قرون على أوسع نطاق في المؤلفات العربية. وبذلك تكون هذه القواعد الإملائية قد استقرت من خلال التطبيق الواسع لها، وبتأليف العديد من الكتب المعنية بالهجاء، التي أصلت فيها قواعد السابقين، وتم من خلالها متابعة ما شذ من كتابات، وإرجاعها إلى أصلها، أو البحث عن تعليل مناسب يبين سبب خروجها عن القياس.

وكما كان للنحاة دور كبير في تأصيل فن الإملاء في العربية، وضبطه في قواعد محدودة، إلا أن الواقع يشير إلى أن هناك طبقة أخرى لا تقل أهمية عنهم، عنيت بنشر قواعد الرسم، ذلكم هم طبقة الكتاب الذين كان عليهم التطبيق الفعلي لما سن من قواعد كتابية. وإذا كان أغلبهم كان عامل استقرار للقواعد بسيره عليها والتزامها فيما يكتب، إلا أن ما وصلنا من مخطوطات، وكذلك بعض كتب الهجاء تشير إلى دورهم في بلبلة الرسم الإملائي، وتشعب طرقه وكثرة شواذه. فنظرا لحاجتهم إلى السرعة لإنجاز أعمالهم الكتابية، فإنهم قد يميلون إلى التسهيل والتهاون في أمور كتابتهم، والبعد عن الصواب، ومن ثم استقرار ذلك الخطأ عند غيرهم لتقليدهم إياهم. وتشير كتب الهجاء إلى هذا النوع من التباين بين ما قرره النحاة وعلماء الهجاء، وما أخذ به الكتبة، من مثل قول ابن دهان النحوي[٦٤]: «ومتى اجتمعت ثلاث ألفات في الخط، نحو: براأات، والنحاة يثبتونها جُمع، والكتاب يكتبون بألفين: براءات»، أي بحذف الألف التي هي متكأ الهمزة. وقد تشيع بعض أساليبهم في الكتابة فتدخل كتب الهجاء، ويشير إليها علماء الرسم الإملائي على أنها أحد أساليب الكتابة، فابن دهان نفسه يورد بعض أساليب كتابتهم التي تخالف القياس،

---

(٦٣) المرجع السابق، ص٣٧.

(٦٤) ابن الدهان النحوي: باب الهجاء، ص١٥.

وتؤدي إلى الخلط في النطق والكتابة من مثل قوله «كتبهم «إحدايهما» بالياء، وكتبوا: يأوخي، بالواو كيلا يلتبس بـ«يأخي»[٦٥]. ويقول عند كتابة «الهمزة المتطرفة في الأسماء نحو قولك: قرؤُه، بالواو و:خطؤه. والكتاب يكتبون قراؤُنا وخطاؤُنا، بألف و واو»[٦٦].

وقد تأتي المخالفة لأصول الكتابة واضحة، ولكن نظرا لشيوعها لدى الكتاب، فإنه يبحث لها عن علة تسوغها من مثل قولهم في كتابة بسم الله: «وقد حذف بعضهم السين وجعل المدة عوضا منها»[٦٧] أي مدة الباء عوضا من السين، وفي هذا تسويغ واضح لخطأ الكتاب في إثبات السين، ولو أرجعت مثل هذه التجاوزات إلى التهاون بها أو الاختصار نتيجة للسرعة لكان أكثر قبولاً.

ويشير الأستاذ عبد السلام هارون إلى مثل هذا الخلط الذي يوجد في المخطوطات؛ نتيجة تساهل الكتاب، وعدم اهتمامهم بالهجاء المعتمد لدى العلماء، حين يقول[٦٨] «وفي الكتابات القديمة كثيرا ما تهمل كتابتها (أي الهمزة) فتلتبس ماء بكلمة (ما) وسماء بالفعل (سما) والهمزة المكسورة تكتب أحيانا تحت الحرف وتكتب أحيانا فوقه. والمدة وهي السحبة التي في آخرها ارتفاع، قد ترد في الكتابة القديمة فيما لم نألفه، نحو (مآ) التي نكتبها ماء بدون مدة. والشدة وهي رأس الشين نجدها في الكتابة القديمة حينا فوق الحرف وآنا تحته إذا كانت مقرونة بالكسرة. ونجد خلافا في كتابتها مع الفتحة فأحيانا توضع الفتحة فوق الشدة، وأحيانا تكتب الفتحة تحت الشدة. والضمة يضعها المغاربة تحت الشدة». بل إنه يذكر أن[٦٩] «لكل كاتب من الكتاب طريقة خاصة تستدعي خبرة خاصة كذلك، فبعضهم يقارب بين رسمي الدال واللام، أو بين رسمي الغين والفاء، فلا يفطن للفصل بينهما إلا الخبير. كما أن كثيرا من الكتاب الأقدمين يكتبون على طريقة خاصة بهم في الرسم

---

(٦٥) المرجع السابق، ص٤٧.
(٦٦) ابن الدهان النحوي: باب الهجاء، ص٤١.
(٦٧) المرجع السابق، ص١٠.
(٦٨) عبد السلام هارون: تحقيق النصوص ونشرها، ص٥٠.
(٦٩) المرجع السابق، ص٤٩.

الإملائي، وهذا يحتاج إلى خبرة خاصة».

وعلى الرغم من أن تهاون الكتاب في الأخذ بالهجاء القياسي قد أدى إلى وجود استثناءات في الإملاء العربي، وخلق بعض الشواذ من الحالات والكلمات التي لا جدوى من وجودها، وهو مما يدل على أثرهم في صياغة النظام الكتابي، وأخذه بالخطأ لشيوعه، إلا أننا نجد كثيرا من الآراء الإصلاحية قد وردت عند بعض العلماء ودعا إليها بعضهم وتوافق أسلوب الكتاب في التسهيل، لكنها لم تجد طريقها للتطبيق، كما لم يأخذ بها بقية علماء النحو. فمن ذلك كتابة كلمة (مائة) بألف بعد الميم فإن هذا الأسلوب في كتابتها غير مقبول في النطق ولا في القياس النحوي، ومع ذلك لم يتم الأخذ بالكتب المطابق للنطق، رغم دعوة بعض النحاة إلى ذلك. فقد قال الشيخ أثير الدين أبو حيان(٧٠): وقد رأيت بخط بعض النحاة «مأة» على هذه الصورة بألف عليها نبرة الهمزة دون ياء. قال: «وكثير ما أكتب أنا «مئة» بغير ألف كما تكتب «فئة» لأن كتب مائة بالألف خارج عن القياس، فالذي أختاره أن تكتب بالألف دون الياء على وجه تحقيق الهمزة، أو بالياء دون الألف على وجه تسهيلها».

وتناقل علماء النحو والهجاء مقولة الفراء في أن حكم الهمزة أن تكتب ألفا على كل حال، كما كتبت في الأول، وزعم أن قومًا على ذلك، وهذا شيء يختص بالهمزة، إذ ليس لها صورة في الخط(٧١). لكن هذا الرأي الإصلاحي لم يؤخذ به أبدًا، ولو أخذ به لكفانا جانبًا كبيرا من قواعد الإملاء العربي في رسم الهمزة، ولاقتصرت الهمزة على رمز واحد هو (أ) في جميع أوضاعها وحركاتها.

ويذكر الدكتور رمضان عبدالتواب(٧٢) أن الجواليقي يكتب ألف المد بألفين، مثل: «جاء فلان باابدة (بآبدة) ويكتب التاء المفتوحة تاء مربوطة في مثل: «ذاة» (ذات)، كما يكتب: لكن (لاكن) و(هكذا) (هاكذا) بالألف، ويفصل

(٧٠) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ١٧٦.

(٧١) ابن الدهان النحوي: باب الهجاء، ص٤٥.

(٧٢) د. رمضان عبد التواب: مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، ص٧٨.

كلمتي: «من ما»، ولا يضع الألف الفارقة في مثل: (قالو). لكن هذه الأساليب التي تجنح نحو إلغاء الموروث من طرائق الإملاء لم يكتب لها النجاح على الرغم من تبني بعض العلماء لها.

وتأتي الهمزة مصورة على واو بعد واو، أو علي ياء بعد ياء أو على ألف بعد ألف، مما جعل الكلمة تخضع لقاعدة كراهية اجتماع المثلين، أو اجتماع حروف العلة في الكتابة العربية، وهي قاعدة كانت لها أهميتها عند علماء الرسم قديمًا، فقد جاء الرسم القرآني بها. وهذه من مواضع الحذف التي جاءت الكتابة القرآنية عليها، وأخذ بها علماء الرسم الإملائي. وقد أدت هذه القاعدة إلى كتب الهمزة بدون حرف تتكئ عليه في مثل سوءة، وجاءكم، فتكتب الهمزة على السطر لعلة وجود حرف مد قبلها، هذا في حالة كون الحرف الذي يليها غير قابل للاتصال بما بعدها. لا خلاف عليه بين علماء الرسم المصحفي والرسم الإملائي قديما وحديثا، إلا أنه في حالة كون الحرف الذي قبل الهمزة متصلا بما بعدها من مثل (الأفئدة، مسئولا) فإن هناك خلافًا بين الرسم المصحفي والرسم الإملائي اتضحت صورته في العهود المتأخرة.

فالرسم القرآني كما بينته المصاحف التي بين أيدينا، وكذلك صور المخطوطات التي استطعنا الاطلاع عليها تكتب مثل هذه الهمزة التي ليس لها صورة حرف على ما بين الحرف الذي يسبق الهمزة والذي يليها، أي أنه لا يوضع لها موضع خاص. وينص على هذه الظاهرة الإملائية في رسم المصاحف وهجاء القدامى؛ فابن وثيق[٧٣] يقول عن طريقة كتابتها: «وإن كان الحرف الذي قبلها متصلا بالذي بعدها فعلى الخط الواصل بين الحرف نحو المشـئمة» (دون نبرة للهمزة). وعلى هذا يؤكد الدكتور عبدالفتاح حموز[٧٤]، «أن هذه السن التي توضع متكأ للهمزة لا أصل لها عند القدامى، حيث إنهم لم يعرفوا تلك النبرة أو السن الصغيرة التي اعتاد مصنفو مظان الإملاء الحديثة الالتجاء إليها ليجعلوها تكأة تتكئ عليها الهمزة المتوسطة، التي ليس لها صورة

---

(٧٣) د. عبدالفتاح أحمد الحموز: فن الإملاء في العربية، ج١، ص٢٢٥.
(٧٤) المرجع السابق، ص٢٢٤.

حرف، إذ كان الحرف الذي قبلها مما يتصل بما بعدها». ليقرر أن النبرة من ابتكار المحدثين، وأن كثيرا منهم لم ينتبه إلى ذلك. وأن ابن وثيق الأندلسي ينص بوضوح وجلاء في كتابه «الجامع لما يحتاج إليه من رسم المصحف» على أن الهمزة التي ليس لها صورة حرف لا تكأة لها، يجب أن تكتب على الخط الواصل ما قبلها بما بعدها (المطة)... نحو (مسئولا). فالهمزة المتوسطة المضمومة التي ترسم على واو بعدها واو أخرى تحذف الواو صورتها(٧٥). ففي كلمة مثل مسؤول عند من يكتب همزتها على غير الواو تكتب على المطة الواقعة بعد السين والواو (عين الكلمة) ولا يفرد له صورة خاصة بها. ذلك أن صورة الهمزة وهي الواو الأولى قد حذفت لكراهية توالي المتشابهين. فأصبحت الهمزة بدون صورة حرف لها. ولأن ما قبلها يتصل بما بعدها، فإنها ترسم على الوصلة وبدون سن (نبرة). وعليه فإن هذه النبرة أو السن الصغيرة لم تكن موجودة في خط المصاحف في تلك الفترة إلى القرن السابع الهجري حملا على ما طالعنا به ابن وثيق (ت ٦٥٤هـ)(٧٦)، بل إن ما يؤكد هذه الحقيقة رسم المصاحف التي بين أيدينا الآن فإن الهمزة ترسم على المطة وبدون سن.

وصور المخطوطات التي أمكن الاطلاع عليها تؤكد هذه الحقيقة الإملائية التي جاءت بها المصاحف، فقد جاءت بهذا الاسم في مخطوطة (مفاتيح الغيب) المعروفة بالتفسير الكبير للفخر الرازي المنسوخة في سنة ٦٩٩هـ حيث وردت كلمة المسألة أيضا مرسومة (المسـلة) دون همزة ولا تكأة لها. وكذلك في مخطوطة (أحكام القرآن) لمحمد بن عبدالله الأشبيلي المنسوخة في ٤جمادى الثانية ٧٤٨هـ حيث وردت الهمزة في كلمة مسألة مرسومة (المسلة) و(مسايل)(٧٧). وفي مخطوطة معالم التنزيل للحسين البغوي المنسوخة في القرن التاسع كتبت كلمة هيئة (الهيـة)(٧٨). وعلى هذا فإن رسم الهمزة على

---

(٧٥) د. عبدالفتاح أحمد الحموز: فن الإملاء في العربية، ج١، ص٢٢٤.

(٧٦) المرجع السابق، ص٢٢٨.

(٧٧) الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض: المختار من إبداعات الخط العربي، ص١٢٩.

(٧٨) المرجع السابق، ص١٤٨.

سن (نبرة) هو مما أحدث في العصور المتأخرة، ولعله لم يؤخذ بهذا الأسلوب في رسم الهمزة إلا في القرن التاسع الهجري. حيث جاءت بعض مخطوطات تلك الفترة مثبتة هذه السن.

وفي أغلب صور المخطوطات التي أمكن الاطلاع عليها نلحظ أن علامة الهمزة (القطعة) وهي رأس العين التي وضعها الخليل في القرن الثاني تترك في أغلب الأحيان في شتى مواضعها، متوسطة أو متطرفة، أما كونها همزة قطع (أي في أول الكلمة) فإنه يندر وجودها في نسخ المخطوطات.

(٣)
علامات الترقيم

إن الكلام المنطوق كفيل بنقل مقصود المتكلم إلى السامع عن طريق اللغة المتعارف عليها بينهما. ولكن الكلام نفسه يحمل مياسم أخرى غير اللغة تتمثل في الوقفات المتنوعة بين الكلام التي تفصل أجزاءه عن بعضها، وكذلك تصطبغ نغماته بأمارات التأثر فتظهر على نبرات الكلام، وما يظهر من تعابير الوجه، تبين عن مقصود المتكلم. وعندما يدوّن الحديث المنطوق فإنه يفقد كثيراً من السمات المعينة على الفهم؛ وهي السمات التي لا تتعلق بأصل الكلمات، وتراكيب الجمل. ولكنها سمات الوقف والتأثر في الغالب، وفي فقدها ما يجعل فهم المكتوب صعب الإدراك إن لم يكن مستحيلاً. كما أن فهم القارئ لما هو مدون قد يخالف مقصد صاحبه؛ ولهذا عنيت اللغات بعلامات وإشارات توضع ضمن السطر المكتوب، تبين عن السمات التي يصطبغ بها الكلام المنطوق، ولا تستطيع النظم الكتابية الإشارة إليه، فكان أن وجدت علامات الترقيم التي تشير إلى بعض السمات النطقية. وقد اهتم بها علماء اللغات المدونة وطورها لتلائم الأساليب والحالات النطقية المختلفة.

ويتفق علماء فقه اللغة (الفيلولوجيون) على أن أول جهاز شبه منتظم للترقيم أوجده النحوي الإغريقي أرسطوفان البيزنطي (نحو ٢٥٧ ـ ١٨٠ق. م) في مدينة الإسكندرية أيام كانت عاصمة للبطالمة، وكانت أولى هذه العلامات ثلاث نقاط متفقة في الشكل والحجم لكنها مختلفة وظيفة وموقعاً[٧٩]. وقد تتابعت اللغات المكتوبة بعد ذلك في العناية بما يعين القارئ على الفهم، بإضافة علامات كتابية تبين عن السمات النطقية.

---

(٧٩) د. عبدالستار بن محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، م ٢٦، ع ٢، ص٢٦٦-٢٦٧.

وفي العصر الحديث حاولت الموسوعات العلمية وضع حد يميز علامات الترقيم عن غيرها. فعرفت دائرة المعارف البريطانية(٨٠) الترقيم بأنه: استخدام الفراغات والعلامات الاصطلاحية، ووسائل طباعية أخرى؛ لتكون عونا على الفهم وصحة القراءة الصامتة والجهرية للنصوص المكتوبة أو المطبوعة. وتعرف الموسوعة الأكاديمية الأمريكية(٨١) الترقيم بأنه نظام العلامات الاصطلاحية والبياضات التي بواسطتها تنظم كل من اللغة المخطوطة واللغة المطبوعة، بحيث تصير قابلة للقراءة، وواضحة ومنطقية قدر الإمكان.

ومن خلال هذه الحدود التعريفية لعلامات الترقيم يتبين أن الترقيم يسهم في إحكام هيكلة النص بصريًا وينظم العمل الفكري، فإذا لم يكن مرقمًا كما ينبغي فقد يعتريه اللبس، أو قد يكتنف الغموض تراكيبه الرابطة بين ألفاظه. ولهذا يعرفها أحمد زكي باشا بقوله(٨٢): «الترقيم هو وضع رموز مخصوصة في أثناء الكتابة؛ لتعين مواقع الفصل والوقف والابتداء، وأنواع النبرات الصوتية، والأغراض الكلامية في أثناء القراءة». ويزيد فكرة الترقيم وضوحًا حين يبين فوائد الوقف في موضع آخر(٨٣) فيقول «ولا تقتصر فوائد الترقيم على بيان مواضع الوقف أو السكوت التي ينبغي للقارئ مراعاتها في أثناء التلاوة، ولكنه يرمي إلى غاية أبعد وإلى غرض أكبر، فهو خير وسيلة لإظهار الصراحة، وبيان الوضوح في الكلام المكتوب؛ لأنه يدل الناظر إلى تلك العلامات الاصطلاحية، على العلاقات التي تربط أجزاء الكلام بعضها ببعض بوجه عام، وإجراء كل جملة بنوع خاص. ولأهمية الوقف في هذه العلامات فقد تسمى بعلامات الوقف(٨٤).

---

(٨٠) عبدالوارث مبروك سعيد: اللسان العربي، الهوية، الأزمة، المخرج، ص٩٢.

(٨١) د. عبدالستار بن محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، م ٢٦، ع٢، ص٢٧٧.

(٨٢) أحمد زكي باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص١٤.

(٨٣) المرجع السابق، ص٣١.

(٨٤) د. إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، ص١٤٧.

وبهذا تكون علامات الترقيم معنية بأماكن الوقوف، والعلامات التي تربط أجزاء الكلام، مما يعين على تنظيم الفكرة، وعلى سرعة وصل الأفكار، ومعرفة درجة ارتباطها.

وهذا الدور التي تقوم به علامات الترقيم، يؤكد الفرق بينها وبين المختصرات الكتابية. فالمختصرات ما هي إلا حرف أو أكثر، أو كلمة يشار من خلالها إلى معنى متداول عند أهل صناعة الكتابة والتأليف. وقد يكون من علامات الترقيم في تراثنا المخطوط ما هو من باب المختصرات، لكنها مختصرات من نوع خاص، تعنى بالعلاقات القائمة بين أجزاء الكلام فحسب.

ومن خلال هذه المقاربات، يمكننا القول بأن علامات الترقيم تتمثل في الآتي:

١ ـ الفراغات أو البياضات التي تكون بين الكلمات والجمل.

٢ ـ العلامات الاصطلاحية التي تكون عونا على صحة القراءة ومن ثم الفهم، ويندرج تحت هذه العلامات:

أ) علامات الوقوف طويلة وقصيرة بين الجمل الأساسية، وبين أجزاء الجمل التابعة؛ مما يحقق معه أمن اللبس، جراء تداخل الجمل. بحيث توفر كثيرًا من التفكير لاستخلاص معنى من آخر.

ب) علامات تفرق بين الأساليب المتشابهة ذات الدلالة المختلفة في اللغة، مما يؤمن معه اللبس في فهم المقصود منها. وفي الوقت نفسه ترشد إلى تغيير النبرات الصوتية عند القراءة بما يناسب المعنى.

ومن خلال هذه الأهداف المحددة التي تحاول علامات الترقيم تحقيقها في النص المكتوب، يتضح لنا أن اللغة العربية بنظامها النحوي تحقق أمن اللبس في كثير من تراكيبها. ذلك أن بعض الأساليب العربية تبين عن نفسها من خلال أبنيتها، أو بعض حروفها الخاصة. ومن ذلك أسلوبا التعجب القياسيان، نحو (ما أفعل، وأفعل بـ): ما أجمل السماء، وأجمل بالسماء. والقول نفسه فيما يعد من باب جمل التعجب السماعية نحو قولهم: لله دره فارسًا، وسبحان الله، وغيرها من العبارات الكثيرة. وبذلك يقوم هذان الأسلوبان مقام علامة التعجب (!). «وأسلوب الاستفهام إذ يعد حذف حرف الاستفهام أو

اسمه في العربية في الغالب من باب الشاذ، وعليه فإن حرف الاستفهام أو اسمه يتكفلان بتحقيق أمن اللبس بين الإخبار والاستخبار، فيقومان مقام علامة الاستفهام (؟). وأسلوب النداء الذي خص ببعض الأحرف التي تحقق أمن اللبس بينه وبين غيره من الأساليب..»[٨٥] وقد أشارت إلى هذه الحقيقة دائرة المعارف البريطانية في معرض حديثها عن الترقيم في اللغات الشرقية والإفريقية، بالقول: إن «المخطوطات العربية المبكرة خلت من علامات الترقيم، حيث إن تركيب اللغة يضمن التمييز بسهولة بين الجمل الأساسية، والجمل التابعة بدون تلك العلامات» وهي حقيقة تفردت بها العربية بفضل نظام الإعراب الكامل الذي احتفظت به، والذي كان يغني أهل اللغة حتى عن نظام التنقيط الخاص بتمييز الحروف الكتابية المتشابهة شكلاً والمختلفة نطقًا[٨٦].

ومع هذه الخصائص الذاتية في اللغة العربية التي تمكن القارئ من إدراك المعنى المقصود من خلال الرموز اللغوية المكتوبة، فإن علماء العربية وكتابها، لم يغفلوا هذا الجانب الحيوي في التدوين، إيمانًا منهم بأهمية ما يعين على صحة القراءة، وبالتالي سرعة الفهم ودقته، فمنذ نزول الوحي على رسول الله ﷺ وتمكن العربية في التدوين على نطاق واسع في المصاحف، وكتب العلوم، أحس علماء اللغة والقراءات منهم بالذات بأهمية وجود ما يساعد على صحة القراءة المؤدية إلى صحة الفهم للمكتوب. وقد تتالت المؤلفات العربية عبر العصور في بيان مواضع الوقف والابتداء في القرآن الكريم اعتمادًا على علم النحو، وعلى حسب ما اقتضته المعاني وأقوال أئمة التفسير. وقد عني علماء الدراسات القرآنية ـ بالذات علماء القراءات ـ بتقنين أنواع العلاقات، ودرجات الاتصال بين الجمل. ورتبوا على ذلك درجات الوقوف. وعلماء النحو أفردوا بابًا للوقوف، وإن كان تركيزهم فيه على ما يصيب أواخر الجمل من تغيير عند الوقوف عليها[٨٧] لكن النحو بارتباطه

(٨٥) د. عبدالفتاح أحمد الحموز: فن الترقيم، ص١٩-٢٠.

(٨٦) عبدالوارث مبروك سعيد: اللسان العربي، الهوية، الأزمة، المخرج، ص٩٣.

(٨٧) المرجع السابق، ص٩٣.

بالمعاني كان له أكبر الأثر في تحديد مواضع الوقف والابتداء. ولهذا حاول علماء النحو وضع قاعدة جامعة مانعة لمواضع الوقف في «مقولة الأشموني»: «كل كلمة تعلقت بما بعدها، وما بعدها من تمامها لا يوقف عليها»(٨٨).

وعني علماء القراءات والعربية بقضايا الوقف والابتداء في القرآن الكريم باختصاصها بتأليف، أو بإفراد أمكنة في ثنايا مظان الاحتجاج للقراءات القرآنية أو علوم القرآن الكريم أو غيرها(٨٩).

وقد أفرد علماء البلاغة مبحث «الفصل والوصل» في علم المعاني. وشددوا على أهمية قضاياه، حتى إنهم عرفوا البلاغة بأنها معرفة الفصل من الوصل(٩٠) وكان أكثم بن صيفي خطيب العرب يقول لكاتبه(٩١): «افصلوا بين كل منقضي معنى، وصلوا إذا كان الكلام معجونا بعضه ببعض». ولهذا أصبح الدرس البلاغي حفيًا بدرجات الاتصال والانقطاع على أساس محتوى الجمل ووظائفها النحوية، وما لذلك من أثر على نوع العلاقة التي تربط بينها(٩٢). ومن هنا يتبين عناية علماء العربية في القراءات والنحو والبلاغة بقضايا الوقف والوصل، ومتى يلزم. والفصل ومتى يجب. وهو ما يؤكد إدراك العرب وعلماء العربية أهمية الوقوف بعد نهاية الجملة، والوصل بينها وبين غيرها في ظهور المعنى وجلائه. وإدراك السامع والقارئ لمقصد الخطيب والكاتب.

أ- الترقيم في المخطوط العربي

كانت العناية الفكرية بالوقف في اللغة العربية وعند علماء القراءات ذا أثر كبير في ظهور علامات الترقيم العربية في الكتابة، مما يؤكد رسوخ مفهوم علامات الترقيم في التراث الفكري والثقافي للأمة العربية الإسلامية. ومن أوائل المخطوطات الأولى التي وصلتنا في العربية نلحظ بوادر علامات

---

(٨٨) د. عبدالستار بن محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، م ٢٦، ع٢، ص٢٧٦.

(٨٩) د. عبدالفتاح أحمد حموز، فن الإملاء، ص١٣.

(٩٠) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص٤٩٧.

(٩١) المرجع السابق، ص٤٩٩.

(٩٢) عبدالوارث مبروك سعيد: اللسان العربي، الهوية، الأزمة، المخرج، ص٩٣-٩٤.

الترقيم، ويتمثل ذلك في ترك بياض في يمين الصفحة ومثله في شمالها وأعلاها وأسفلها، وهو ما نطلق عليه في عصرنا الحاضر بهوامش الصفحة. كما يورد البطليوسي (ت ٥٢١هـ) ما يحتاجه الكتاب من محررين ووراقين؛ لتجويد العمل الكتابي، فيذكر حاجتهم إلى الجمع مع حلاوة الخط وقوته وسواد المداد وجودته، تفقد القلم وإصلاح قطته، وجودة التقدير(٩٣). ونلحظ من هذه التوجيهات عنايته بمفهوم الترقيم، حين أشار إليه بمصطلح جودة التقدير، ويشرحه بقوله(٩٤): «أن يكون ما يفضله من البياض في القرطاس أو الكاغد عن يمين الكتاب وشماله، وأعلاه وأسفله، على نسب معتدلة. وأن تكون رؤوس السطور وأواخرها متساوية. فإنه متى خرج عن بعض قبحت وفسدت. وأن يكون تباعد ما بين السطور على نسبة واحدة، إلى أن يأتي فصل، فيزاد في ذلك». وهذا أيضًا يشير إلى وجوب وضع فراغ أكبر بين الفصول. ويورد القلقشندي كلامًا عن مراعاة فواصل الكلام في الكتابة، فيشير إشارات قاطعة إلى عناية الكتاب بترتيب كتابتهم حسب أصول فنية تحفظ للمعاني تجانسها، وعدم اختلاط جملها، حتى لا يترتب على الإخلال بذلك عدم قدرة القارئ على إدراك معانيها، فهو يقول(٩٥) في باب تحدث فيه عن مراعاة فواصل الكلام: «إن ترتيب الخط يفيد ما يفيده ترتيب اللفظ، وذلك أن اللفظ إذا كان مرتبًا تخلص بعض المعاني من بعض، وإذا كان مخلطًا أشكلت معانيه وتعذر على سامعه إدراك محصوله. وكذلك الخط إذا كان مميز الفصول وصل معنى كل فصل منه إلى النفس على صورته، وإذا كان متصلا دعا إلى إعمال الفكر في تخليص أعراضه».

وحينما قام أحمد زكي باشا بوضع علامات حديثة للترقيم في اللغة العربية اعتمد على مؤلفات السلف في الوقف والابتداء مثل «القول المفيد في علم التجويد»، و«منار الهدى في الوقف والابتدا»، و«كتاب الوقف والابتداء»

(٩٣) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ج١، ص١٣٨.
(٩٤) المرجع السابق، ص١٣٩.
(٩٥) القلقشندي: صبح الأعشى، ج٣، ص١٤٣-١٤٤.

للإمام السخاوندي، و«شروح المقدمة فيما يجب على القارئ أن يعلمه»، و«الإتقان في علوم القرآن»، و«البحث المعروف في معرفة الوقوف» للداني، و«كتاب الوقوف» للشاطبي، وغيرها من الأمهات الموضوعة في هذا الباب[٩٦].

وقد عني المؤلفون والكتاب بأسلوب تنسيق المؤلف المخطوط بوصفه وحدة متكاملة يعنى فيها بمواقع الفصل والوصل بين أجزائها. وقد أشار البطليوسي إلى حاجة الورّاق والمحرر إلى معرفة ذلك فيما أسماه بالعلم بمواقع الفصول ويبين هذا المفهوم بشرحه حين يقول[٩٧]: «والفصل إنما يكون بين تمام الكلام الذي يبدأ به، واستئناف كلام غيره، وسعة الفصول وضيقها على مقدار تناسب الكلام، فإن كان القول المستأنف مشاكلا للقول الأول، أو متعلقا بمعنى منه، جعل الفصل صغيرًا، وإن كان مباينًا له بالكلية جعل الفصل أكبر من ذلك. أما الفصل قبل تمام القول، فهو من أعيب العيوب على الكاتب والورّاق جميعًا. وترك الفصول عند تمام الكلام عيب أيضًا إلا أنه دون الأول». وقد لحظت هذه الخاصية في المخطوطات العربية بصورة تكاد أن تكون صفة ترقيمية سائدة، تشترك فيها جميعها، فقد ظهر ذلك في وضع المؤلف أو الناسخ فواصل فراغية تتباين في مساحتها بقدر الاختلاف أو التجانس بين الكلام السابق واللاحق. كما أنهم كانوا يضعون فراغًا قدره سطر بين الفصل والذي يليه. ويعنونون كل استئناف لكلام جديد في معنى جديد بكلمة (فصل) أو (باب) وهو ما يعني نهاية فكرة سابقة وبدء فكرة جديدة. ومما يمكن عدّه أيضًا من ذلك، كتب بدايات الفصول أو غيرها مما يرغب النساخ أو الكتاب في تأكيده والتنبيه عليه بمداد مغاير لمداد المكتوب كالحمرة مثلاً، أو بحروف بارزة، أو وضع علامات أخرى تتكفل بتمييزه عن غيره، كالخطوط المستقيمة أو غيرها[٩٨].

ومن علامات الترقيم وأبرزها ما سمي بالبياض ويعنون به الفراغ القائم

---

(٩٦) أحمد زكي باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص٨.

(٩٧) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، ج١، ص١٣٩.

(٩٨) د. عبدالفتاح أحمد حموز، فن الإملاء، ص٢١.

(٩٩) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، ص١٤٤.

بين الجملة والتي تليها ويفرقون بين نوعين من البياض أحدهما أصغر من الآخر فقد ذكر القلقشندي(٩٩) أن كتّاب الرسائل يجعلون للفواصل بياضًا يكون بين الكلامين من السجع وغيره، بدلاً من الدائرة، على أن البياض بين الكلامين أوسع من البياض الذي بين السجعتين، إذ الأول قدر الإبهام، والثاني قدر رأس الخنصر. ولهذا البياض دور حاسم سواء في دفع الالتباس، أوفي تحسين المقروئية، وتخفيف الكلفة على القارئ في فك رموز المكتوب(١٠٠). كما يمكننا عد توزيع البيت الشعري على الصدر والعجز مما ينظم الخط والقراءة وبالتي يبين عن المعنى التي يتضمنه البيت(١٠١).

ومن أشهر علامات الترقيم وأكثرها شيوعًا ووضوحًا في المخطوط العربي علامة الدائرة بصورها ودلالاتها المتعددة، إذ تستعمل للإشارة إلى بدايات الفصول أو الأبواب أو نهاياتها في كل موضع لا تذكر فيه لفظة فصل أو باب. وعليه فهي تفصل بين كلامين تامين، وتؤدي ما تؤديه النقطة في العلامات الترقيمية الحديثة. وتستعمل استعمالها، من حيث كونها توضع في نهاية الفقرات أو الفصول أو البحوث، أو في نهايات الجمل التامة التي ينتهي الحديث بها(١٠٢). واستعملت للدلالة على نهاية الآية منذ أوائل التدوين المصحفي. ففي مصاحف القرن الأول وجدت الدائرة في أواخر الآي كما في المصحفين رقم (١ و١٣٩ مصاحف) بدار الكتب بالقاهرة. وفي مخطوطات القرنين الثالث والرابع للهجرة استعملت الدائرة قصد الفصل بين الجمل المتحاذية وكذلك في ختام الفقرات مجردة تارة، وفي داخلها نقطة أحيانًا(١٠٣). وقد تستبدل بالدوائر في بعض الأحيان مجموعة من الخطوط المائلة /// كما يتضح من اللوحات الأخرى التي صورها مورتز من هذه المصاحف(١٠٤).

---

(١٠٠) د. عبدالستار بن محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، م ٢٦، ع٢، ص٢٧٧.

(١٠١) د. عبدالفتاح أحمد حموز: فن الإملاء، ص٢٤.

(١٠٢) المرجع السابق، ص٢٠.

(١٠٣) د. عبدالستار بن محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، م ٢٦، ع٢، ص٢٧٤.

(١٠٤) د. عبدالستار الحلوجي: المخطوط العربي، ص١٧٥.

وقد استعمل أهل الحديث الدائرة المفرغة للفصل بين الحديثين فإذا تمت معارضة ما كتب، نقط في الدائرة التي تليه، علامة على تأكيد مطابقة المكتوب للأصل الصحيح. يقول أحمد شاكر(١٠٥): «ينبغي أن يجعل بين كل حديثين دارة تفصل بينهما وتميز، وممن بلغنا ذلك عنه من الأئمة: أبو الزناد، وأحمد بن حنبل، وإبراهيم بن إسحاق الحربي، ومحمد بن جرير الطبري. واستحب الخطيب الحافظ أن تكون الدارات غفلا، فإذا عارض فكل حديث يفرغ من عرضه ينقط في الدارة التي تليه نقطة، أو يخط في وسطها خطًا». أما الدائرة التي تفصل بين الآية والتي تليها، فقد أصبح يكتب فيها رقم الآية، بحيث يشير العدد فيها إلى رقم الآية التي تسبق الدائرة، فهي تدل بهيئتها على انتهاء الآية، ومن رقمها على عدد تلك الآية في السورة. ولهذا لا يجوز وضعها قبل الآية البتة، فلا توجد في أوائل السور، وتوجد دائما في أواخرها(١٠٦). كما استعملت في مخطوطات القرن التاسع الدائرة المقطوعة بخط في وسطها أو الدائرة المصمتة(١٠٧).

ويورد الدكتور عبد الستار الحلوجي ما يلخص أحوال الدائرة في المخطوطات العربية بقوله(١٠٨): «لم يكن النساخون العرب في القرون الأولى للهجرة يستعملون من علامات الترقيم إلا النقطة أو ما يقوم مقامها كأداة الفصل بين الجمل. ونقول ما يقوم مقامها لأننا نجد الدائرة أكثر استعمالاً وأسبق إلى الوجود في المخطوطات العربية من النقطة. ولعلهم استعاروها من المخطوطات البهلوية كما يذهب إلى ذلك جروهمان. ففي مصاحف القرون الأولى وجدت الدائرة في أواخر الآيات. وفيما أتيح لنا أن نطلع عليه من مخطوطات القرنين الثالث والرابع وجدنا الدائرة مستعملة للفصل بين الجمل وفي ختام الفقرات، مجردة تارة، وبداخلها نقطة تارة أخرى. وقد يخرج من وسطها خط مستقيم أو منحن يتجه يسارًا، ثم ينعطف ناحية اليمين مكونًا ما

---

(١٠٥) أحمد شاكر: تصحيح الكتب، ص٢٠.

(١٠٦) المصحف المطبوع في مصر سنة ١٣٣٧هـ، ص٨٣٨.

(١٠٧) د. عابد المشوخي: أنماط التوثيق في المخطوط العربي في القرن التاسع الهجري، ص١٥٩.

(١٠٨) د. عبدالستار الحلوجي: المخطوط العربي، ص١٥٨.

يشبه الميم المائلة (⌀). أما في رسالة الإمام الشافعي فقد وجدت ثلاث صور للدائرة: دائرة مفردة (○) ودائرة يقطعها خط مائل (⌀) ثم دائرتان متداخلتان (⊜) في بعض الأحيان. ويفهم من كلام الإمام أبي زكريا النواوي أن الدائرة كانت ترسم مجردة دائمًا، وأن النقطة التي نراها أحيانا بداخلها كان يضعها قارئ النسخة أو صاحبها حين يقرؤها على الشيخ، أو يعارضها على النسخ الأخرى؛ ليدل بها على الموضع الذي انتهى إليه في مراجعته».

ونتيجة لحرص المحدثين على صيانة حديث الرسول ﷺ من أن يدخل ضمنه شيء ليس منه، فقد عنوا عناية كبيرة بمفهوم التنصيص بحيث يحدد الحديث النبوي فلا يختلط بغيره. وقد استعملوا لذلك علامة التضبيب. ويقصدون بها وضع الحديث بين علامتين كالضبة، وهي الحديدة العريضة التي يغلق بها الباب(١٠٩). فكأنهم بذلك يغلقون النص النبوي حتى لا يدخله ما ليس منه. وبهذا فإن علامة الضبة وضعت لفصل كلام الرسول ﷺ عما يحاذيه يمينًا وشمالاً في السطر المكتوب من كلام المؤلف نفسه، أو كلام أحد آخر ممن يستشهد المؤلف بكلامهم. فالضبة إذن تؤدي وظيفة كالشناتر(١١٠)، أو القوسين الصغيرين، وهما علامة التنصيص في الترقيم الحديث. ومما يؤكد على الدلالة الواحدة لهاتين العلامتين أن أحمد زكي باشا(١١١) قد أسمى القوسين الصغيرين بعلامة التضبيب.

وقد استعمل العلماء أيضًا في مخطوطات كتبهم كلمة (انتهى) أو مختصرها (اهـ) وخاصة في المخطوطات المتأخرة للدلالة على نهاية النص المقتبس، فهي على هذا تقوم مقام علامة التنصيص(١١٢).

ومن علامات أهل الحديث علامة الانتقال من إسناد إلى إسناد، وهو ما

---

(١٠٩) مجمع اللغة العربية في القاهرة: المعجم الوسيط، مادة ضب، ص٥٣٢.

(١١٠) د. عبدالستار بن محمد العوني: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، م ٢٦، ع ٢، ص٢٧٧.

(١١١) أحمد زكي باشا: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، ص١٥.

(١١٢) د. عبدالفتاح أحمد حموز: فن الترقيم، ص١٨، وعبدالسلام هارون: تحقيق النصوص، ص٥٤، ود. عابد سليمان المشوخي: أنماط التوثيق، ص١٦٠.

يسمى بالتحويل. فإذا كان للحديث إسنادان أو أكثر فإنهم يكتبون عند الانتقال من إسناد إلى إسناد ما صورته (ح) وهي حاء مفردة مهملة(١١٣).

وتوجد علامة أخرى تشير إلى إسناد الحديث لجماعة معطوفة أسماؤهم بعضها على بعض تشبه علامة الضبة. وقد تختلط على من لا خبرة له، كما يقول أحمد شاكر(١١٤) فيتوهم أنها ضبة وليست ضبة، وكأنها علامة وصل فيما بينها، أثبتت تأكيدًا للعطف، وخوفًا من أن تجعل (عن) مكان (الواو).

وأخذوا بمبدأ الحذف عند اقتباس أجزاء النصوص فاستعملوا مختصر كلمة إلى آخره ومختصرها (الخ) للاستغناء عن ذكر بقية النص المقتبس. فهي في هذا تشبه علامة الحذف في الترقيم الحديث، وهي النقط المتتالية على السطر. وقد يعمدون إلى وضع خط أفقي أحمر «للتنبيه على ما وضع تحته أو بداية موضع آخر غير السابق»(١١٥).

وقد يفصلون بين شطري البيت بوضع نقط ثلاث (...) أو وضع ميم بين الشطرين حينما يكون البيت مدورًا.

وقد استخدمت الفاصلة بشكلها المعروف الآن للفصل بين العبارات في مخطوطات القرن التاسع الهجري، كما استخدمت ثلاث فوصل على شكل مثلث في أول أبيات الشعر وفي نهايتها أحيانًا(١١٦).

ب - علامات الوقف في القرآن

كان القرآن الكريم منذ نزوله باعثًا لهمم المسلمين في البحث وفهم المعاني، ومبينًا لهم بوصفه نزل متلوًا ثم بعد ذلك مدونًا، أهمية تحقيق أماكن الوقف والوصل لتحقيق الفهم الصحيح لمعانيه. ولهذا فقد تبين للمسلمين منذ فترة الوحي أن الدراية بالوقف شرط لازم لتلاوة القرآن على نحو سليم، فترتب عن

---

(١١٣) أحمد شاكر: تصحيح الكتب، ص٣٥، وانظر أيضا: عبدالسلام هارون: تحقيق النصوص، ص٥٤.

(١١٤) أحمد شاكر: تصحيح الكتب، ص٣٠.

(١١٥) د. عبدالفتاح أحمد حموز: فن الترقيم، ص١٨.

(١١٦) د. عابد سليمان المشوخي: أنماط التوثيق في المخطوط العربي في القرن التاسع الهجري، ص١٥٩.

ذلك أنهم «كانوا يتعلمون الوقوف كما يتعلمون القرآن» كما يقول علماء العربية؛ لأنهم أدركوا العلاقة بين الوقف والمعنى. وعني علماء القراءات بوضع ضوابط الوقف والابتداء في القرآن الكريم اعتماداً على المعاني التي ترشد إليها، وإلى القواعد النحوية التي تحكم الجملة العربية. وعدوا علم الوقف والابتداء علماً جليلاً يوضح كيف وأين يجب أن ينتهي القارئ لآي القرآن الكريم. وهذا يترتب عليه «فوائد كثيرة واستنباطات غزيرة وبه تتبين معاني الآيات ويؤمن الاحتراز عن الوقوع في المشكلات»(١١٧). وقد عني القراء بالوقف وطرقه وأقسامه، وقسموه أربعة أقسام: «تام مختار، وكاف جائز، وحسن مفهوم وقبيح متروك»(١١٨). وعلى أساس هذا التقسيم بينت أماكن الوقف في المصاحف.

ومن خلال صور مخطوطات المصاحف المتوفرة، يظهر أنها بدأت تشير إلى أماكن الوقف منذ القرن السابع ـ ولعله قبله ـ إذ نجده في مخطوطة للقرآن الكريم بخط النسخ كتبت في القرن السابع محفوظة في الجامعة الإسلامية برقم ١٩٥٣(١١٩) حيث وضعت علامتان هما (لا، ط). وفي مخطوطة كتبها مصطفى بن خواجة علي سنة ٩١٢هـ في القسطنطينية(١٢٠) نجد أنه قد وضعت علامة (ط) على الوقف سواء كان جائزاً فحسب، أو كان جائزاً، مع كون الوصل أولى. وفي مخطوطة(١٢١) كتبها القارئ بالحرم علي بن سلطان محمد الهرردي (ت ١٠١٤هـ) نجد أنه قد وضع علامة (لا، ط) على رؤوس الآيات بدون نظام بين. وفي مخطوطة كتبت سنة ١١٠٥هـ وضعت علامة (ج) للوقف، كما ظهرت مثبتة عند تعانق الوقف(١٢٢). وكذلك نجد الأمر في مخطوطة كتبت سنة ١٣٠٠هـ(١٢٣).

ويبدو أن علامات الوقف والابتداء لم يتأكد تدوينها في مخطوطات القرآن

---

(١١٧) الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج١، ص٣٤٢.

(١١٨) المرجع السابق، ص٣٥٠.

(١١٩) الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض: المختار من إبداعات الخط العربي، ص٤٧.

(١٢٠) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية: الخط العربي من خلال المخطوطات، ص٢٢٣.

(١٢١) المرجع السابق، ص٢٢١.

(١٢٢) الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض: المختار من إبداعات الخط العربي، ص٧٧.

(١٢٣) المرجع السابق، ص١٠٥.

الكريم بصورة كاملة إلا في الثلث الأول من القرن الرابع عشر حيث نجده قد اكتمل في أول مخطوطة مصحف مطبوع أمكن الاطلاع عليه، كتب سنة ١٣٣٧هـ في مصر بخط الأستاذ الشيخ محمد بن علي بن خلف الحسيني، شيخ المقارئ المصرية، ففي هذا المصحف نجد أن علامات الوقف أصبح عددها ستًا تشير إلى حالات الوقف المختلفة. وقد أشير في بيانات الضبط لهذا المصحف بأن بيان وقفه وعلاماتها مما قرره الأستاذ محمد بن علي الحسيني شيخ المقارئ المصرية في ذلك الوقت على حسب ما اقتضته المعاني التي ترشد إليها أقوال أئمة التفسير(١٢٤). وهذه العلامات هي:

مـ : علامة الوقف اللازم.

لا : علامة الوقف الممنوع.

ج : علامة الوقف الجائز جوازًا مستوي الطرفين.

صلى أو صلے : علامة الوقف الجائز مع كون الوصل أولى.

قلى أو قلے : علامة الوقف الجائز مع كون الوقف اولى.

∴ ∴ : علامة تعانق الوقف. بحيث إذا وقف على أحد الموضعين لا يصح الوقف على الآخر.

وقد استمرت هذه العلامات إلى اليوم مع بعض الاختلافات الطفيفة بينها في بعض المصاحف.

ج ـ المختصرات في المخطوطات العربية

استخدم العلماء في كتبهم، وكذلك الوراقون والنساخ كثيرًا من الرموز عند تدوين مخطوطات الكتب أو نسخها. ولم ير العلماء حرجا في ذلك شريطة أن يبين من استعملها المقصود منها في مقدمة كتابه. وقد بين العلموي أسلوبهم في التعامل مع المختصرات بقوله(١٢٥) «ومن فعل شيئًا من ذلك في تأليف، يبين اصطلاحه فيه، ولا مشاحة في الاصطلاح، وبيان الاصطلاح في ديباجة الكتاب ليفهم الخائض فيه معانيها». كما يعلق العلماء وطلبة العلم على الكتب

---

(١٢٤) المصحف المطبوع في مصر سنة ١٣٣٧هـ، ص٨٣٢.

(١٢٥) العلموي: المعيد في أدب المفيد والمستفيد، ص٢٢٧.

التي يراجعونها أو يقرؤون منها، ويضعون عليها كثيرًا من الرموز والاصطلاحات التي تبين وجهة نظرهم فيما يقرؤونه. ولهذا فإن الرموز المستخدمة في المخطوطات العربية تنقسم إلى قسمين:

١ ـ قسم استخدمه العلماء والنساخ عند تدوين المخطوطة.

٢ ـ قسم استخدمه العلماء وطلبة العلم عند مراجعة الكتاب المخطوط، أو القراءة فيه.

فمن رموز القسم الأول وهي الرموز الاصطلاحية التي تأتي في صلب المخطوطة عند تدوينها:

- ثنا = حدثنا.
- نا = أخبرنا.
- ثني = حدثني.
- رضي = رضي الله عنه.
- المصـ = المصنف (بكسر النون).
- ص = المصنف بفتح النون (أي المتن).
- ح = التحويل وهو الانتقال من سند إلى آخره.
- ش = الشرح.
- الشـ = الشارح.
- أيضـ = أيضا.
- الظ = الظاهر.
- جج = جمع الجمع.
- ججج = جمع جمع الجمع.
- ق أو قثنا = قال حدثنا
- بطـ = باطل.
- الخ = إلى آخره. وغيرها كثير(١٢٦).

---

(١٢٦) العلموي: المعيد في أدب المفيد والمستفيد، ص٢٢٦، وعبدالسلام هارون: تحقيق النصوص ونشرها، ص٥٣، ٥٤، وكذلك الشيخ أحمد شاكر: تصحيح الكتب ووضع الفهارس المعجمة، ص٣٥.

ومن القسم الثاني: المختصرات التي دونها العلماء وطلبة العلم عند مراجعتهم الكتب ومنها:

الدائرة المنقوطة. فقد أخذ العلماء والنساخ - كما أشرنا سابقًا - بالدائرة علامة رئيسة للترقيم؛ للفصل بين الجمل. وقد جرت عادة العلماء وطلبة العلم أنهم حين يسمعون الكتب على الشيوخ أو يقابلون النسخ يضعون في الدائرة نقطة ويكتبون على الحاشية المجاورة كلمة (بلغ)(١٢٧).

وإذا وجدوا في الكتاب ما هو مقحم عليه، فإنه ينفى عنه بالضرب أو الحك أو المحو أو غير ذلك، والضرب خير من الحك والمحو. ويقول أحمد شاكر: «ومن الأشياخ من يستقبح الضرب والتحويق، ويكتفي بدائرة صغيرة أول الزيادة وآخرها، ويسميها «صفرا» كما يسميها أهل الحساب»(١٢٨).

وعندما يجدون المعنى الفاسد، وإن صح نقله، فإنهم يضعون عليه علامة التضبيب، وتسمى أيضًا (التمريض). وهي صاد ممطوطة (صـ) توضع فوق العبارة التي هي صحيحة في نقلها ولكنها خطأ في ذاتها، فتجعل على ما صح وروده كذلك من جهة النقل، غير أنه فاسد لفظًا أو معنى، أو ضعيف أو ناقص، مثل أن يكون غير جائز من حيث اللغة، «أو ينقص من جملة الكلام كلمة أو أكثر، وما أشبه ذلك، فيمد على ما هذا سبيله خط أوله مثل الصاد، ولا يلزق بالكلمة المعلم عليها؛ كيلا يظن ضربًا، وكأنه صاد التصحيح بمدتها دون حائها. كتبت كذلك ليفرق بين ما صح مطلقًا من جهة الرواية وغيرها، وبين ما صح من جهة الرواية دون غيرها، فلم يكمل عليه التصحيح، وكتب حرف ناقص على حرف ناقص إشعارًا بنقصه ومرضه مع صحة نقله وروايته»(١٢٩).

وقد يكتب المراجع للكتاب إذ ما أشكل عليه، ولم يظهر له وجهه علامة التضبيب أيضا، فإن صح بعد ذلك وتحققه فيصلها فتبقى (صح)(١٣٠).

---

(١٢٧) د. رمضان عبدالتواب: مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، ص٤٤.

(١٢٨) أحمد شاكر: تصحيح الكتب، ص٣١-٣٢-٣٣، وكذلك، العلموي: المعيد في أدب المفيد والمستفيد، ص٢٢٥.

(١٢٩) المرجع السابق، ص٢٩

(١٣٠) العلموي: المعيد في أدب المفيد والمستفيد، ص٢٢٦.

ومن إشارات المراجعة أيضًا علامة الإلحاق التي توضع لإثبات بعض الإسقاط خارج سطور الكتاب. وهي في غالب الأمر خط رأسي يرسم بين الكلمتين يعطف بخط أفقي يتجه يمينًا أو يسارًا إلى الجهة التي دون فيها السقط هكذا (ـــ) أو (ـــ)(١٣١).

وإذا كان هناك خطأ ناشئ من زيادة بعض الكلمات فإنهم يشيرون إلى الزيادة بخط يوضع فوق الكلام منعطفًا عليه من جانبيه بهذا الوضع (⌐¬) وأحيانًا توضع الزيادة بين دائرتين صغيرتين (○ ○) أو بين نصفي دائرة (( )) وأحيانًا توضع كلمة «لا» أو «من»، أو «زائدة» فوق أول كلمة من الزيادة ثم كلمة «إلى» فوق آخر كلمة منها(١٣٢).

وعندما يأتي الحرف في الكلمة على ثلاثة أوجه من الحركات (الضم والفتح والكسر) فإنهم يضعون عليه علامة التثليث اللغوي، وهي (ث) توضع فوق الكلمة اقتباسًا من كلمة التثليث، فقد وجدها عبدالسلام هارون في مخطوطة الاشتقاق لابن دريد. وأحيانا يوضع الحرف (ض) في وسط الكلام، إشارة إلى وجود بياض في الأصل المنقول عنه. فقد وجدت في نسخة من جمهرة ابن حزم(١٣٣).

ويذكر الأستاذ عبدالسلام هارون جملة من الاختصارات الخاصة التي وجدها خلال عمله في تحقيق المخطوطات، فيذكر أن علامة الهمزة (ء) استعملت للإشارة إلى «لعله كذا»، وجده في هامش بعض مخطوطات الجمهرة. وقد يكتب الحرف (ظ) في الهامش أيضًا إشارة إلى كلمة «الظاهر». وتوضع (ك ـ الثعبانية) في بعض الهوامش إشارة إلى أنه «كذا في الأصل».

---

(١٣١) عبدالسلام هارون: تحقيق النصوص ونشرها، ص٥١.

(١٣٢) المرجع السابق، ص٥٢.

(١٣٣) عبدالسلام هارون: تحقيق النصوص ونشرها، ص٥١، وانظر العلموي: المعيد في أدب المفيد والمستفيد، ص٢٢٥.

(٤)

رمــوز الأعــداد

استعملت الحضارة العربية في جنوب الجزيرة العربية صورًا خاصة للأعداد(١٣٤) في خط المسند، تعبر به عن الأعداد بدلاً من الكلمات، وكان ذلك في حدود المائة العاشرة قبل ميلاد المسيح. فعبروا عن الأعداد من ١ إلى ٤ بخطوط متوازية، كما عبروا عن بقية الأعداد بهذه الطريقة مع الاستعانة بالحرف الأول من الكلمات الدالة على تلك الأعداد(١٣٥). وهكذا ساير العرب في تحضرهم حضارات الأمم الأخرى في إيجاد صور خاصة بالأرقام في كتابتهم. واندثرت معالم الحضارة العربية الجنوبية بعوامل عدة، لعل أبرزها الهجرات العربية الكبيرة التي أعقبت انهيار سد مأرب؛ مما أدى إلى اندثار كثير من المعالم العلمية، وفيها خط المسند وصور أرقامه؛ لهذا فإننا لا نجد للعرب في جاهليتهم قبل الإسلام أي ذكر لصور الأرقام.

ولما أشرق نور الإسلام، وتوثب العرب للنهوض الحضاري، شعروا بالحاجة الملحة إلى الحساب، فبادروا بادئ بدء إلى إعطاء حروفهم الأبجدية قيمًا حسابية معينة يستعينون بها على قضاء حوائجهم، وضبط تواريخهم وتسهيل مهماتهم. فكانوا يرمزون إلى الواحد بحرف الألف وإلى الاثنين بحرف الباء وإلى الثلاثة بحرف الجيم وهكذا، وأطلقوا على ذلك اسم «حساب الجُمَّل»(١٣٦) فوضعوا للحرف حسب الترتيب الأبجدي (أبجد هوز...) قيمًا عددية تعتمد على تخصيص الأحرف التسعة الأولى للأرقام من ١ إلى ٩، ثم تخصيص تسعة

---

(١٣٤) العدد: مقدار ما يعد ومبلغه. والرقم هو الرمز المستعمل للتعبير عن أحد الأعداد البسيطة. انظر المعجم الوسيط، ص٥٨٧، وص٣٦٦ وعلى هذا فإن العدد هو المقدار لا الصورة المكتوبة. أما المكتوب فهو رمز العدد وهو أيضًا الرقم.

(١٣٥) انظر تفصيلاً لذلك في طريقتهم لكتابة الأرقام، الشيخ محمد حسن آل ياسين: الأرقام العربية، مولدها، نشأتها، تطورها، ص٤-٧.

(١٣٦) الشيخ محمد حسن آل ياسين: الأرقام العربية، مولدها، نشأتها، تطورها، ص٦.

أحرف للعشرات حتى ٩٠، ثم خصصت التسعة الباقية للمئات، والحرف الأخير وهو حرف الغين للألف.

ويبدو أن العرب قد ورثوا هذا الأسلوب في استعمال حروف الأبجدية لدلالات رقمية من أصولهم السامية. إذ يذكر الدكتور علي عبدالله الدفاع(١٣٧) أن المسلمين أخذوا بهذا الأسلوب في وقت مبكر، فاستعملوه في وقت الرسول ﷺ. لكن الدفاع لم يذكر المصدر الذي استند عليه في القول باستعمال المسلمين له في ذلك الزمن المبكر. ويرجح الدكتور رمزي البعلبكي(١٣٨) أن هذا الأسلوب في ترميز الأعداد مأخوذ من اليونان، وبهذا يكون اليونانيون قد أخذوا الترتيب الأبجدي من الساميين ثم ردوا إليهم الترتيب بعد أن أعطوا حروفه قيمًا عددية.

أ ـ أصل الأرقام العربية

عندما اشرأبت نفوس العرب إلى الرقي العلمي والحضاري، بعد بزوغ شمس الإسلام، لم تقنع الحضارة الإسلامية بعد ذلك بهذا الأسلوب في ترميز الأعداد. فكان لابد لها أن تطور وسائلها العلمية والكتابية. ولم ينصرم القرن الأول الهجري إلا والكتابة العربية قد خطت خطوت واسعة نحو الكمال، باختراع أبي الأسود الدؤلي وسائل الضبط الإعرابي، وما تلاه من تطور في النظام الكتابي. فكان لابد من صور للأرقام تتصف بالقدرة على التكيف مع آفاق العقل الرياضي غير المحدود، فتعبر عن المدركات العقلية التي قد لا تشاهد في الواقع. وهنا جاءت الحاجة إلى اكتشاف صور جديدة للأرقام ونظام يحكم مواقعها(١٣٩).

وعند مراجعة أدبيات الحساب عند العرب، والمعنية برموز الأعداد بالذات نجد أربع نظريات تحاول البحث عن أصل الأرقام العربية ونشأتها وهي:

---

(١٣٧) د. علي عبدالله الدفاع: الموجز في التراث العلمي العربي الإسلامي، ص٥٧.

(١٣٨) د. رمزي بعلبكي: الكتابة العربية والسامية، دراسة في تاريخ الكتابة وأصولها عند الساميين، ص٣٢٠.

(١٣٩) لم ينقطع استعمال العرب لحساب الجمّل بعد تعريب الأرقام الهندية، بل استمروا في استعماله مدة طويلة، وظهر ذلك في الجداول الفلكية وحساب الأوزان المختلفة للفلزات، وقد استعملها البيروني في كتابة القانون المسعودي، انظر د.علي عبدالله الدفاع: العلوم البحتة في الحضارة الإسلامية، ص١٠٧.

١ ـ نظرية الزوايا

وهي النظرية القائلة أن الأرقام العربية (المغربية) قد صورت بشكل تكون عدد زواياها معبرة عن قيمها، فالواحد له زاوية واحدة والاثنان له زاويتان وهكذا. وقد قال بهذه النظرية البارون (كراديفو) بعد عثوره على نص عربي يسمي الحساب الهندي بالطريق الهندسي، فظن أن الهندسي نسبة إلى الهندسة. لكن هذه النظرية لم تستطع الصمود أمام البحث العلمي المتأني، إذ لم يعثر الباحثون على أشكال مكتوبة على هذا النحو الهندسي الرتيب، كما ثبت أن (كراديفو) كان واهمًا إذ إن عبارة «الطريق الهندسي» أي هندوسي نسبة إلى الهندوس لا إلى الهندسة(١٤٠). كما أن الذين أخذوا بهذه النظرية قد اختلفوا في رسم زوايا كل رقم، مما يدل على تكلف هذا الرأي.

٢ ـ نظرية الحروف العربية

يرى القائلون بهذه النظرية أن أصل أرقام السلسلتين المشرقية والمغربية، كان صور الحروف العربية، وأنها متحورة عنها. ومما يقرب من هذا، قول بعض الباحثين: إن الأشكال المغربية للأرقام تقرب من أشكال بعض الحروف العربية، لهذا جمعها بعضهم في الأبيات الآتية(١٤١):

ألف وحاء ثم حج بعده ❖ ❖ ❖ عين وبعد العين هو ترسم

هاء وبعد الهاء شكل ظاهر ❖ ❖ ❖ يبدو كمخطاف إذا هو يرقم

صفران ثامنها وقد ضما معا ❖ ❖ ❖ والواو تاسعها بذلك تختم

أي تكون الأرقام وما يقابلها من الحروف بهذه الصورة:

1، 2، 3، 4، 5، 6، 7، 8، 9

أ، ح، حج، ع، هو ٧، 7، 8، و

لكن هذه النظرية لاتصمد للتمحيص؛ لتكلفها التحوير في الحروف العربية لتقارب الأشكال الرقمية في صورتها المشرقية أو المغربية. كما أنها تعتمد على رأي افتراضي لا تدعمه الحقائق التاريخية.

---

(١٤٠) د. عبدالستار محمد فيض: العد والترقيم عند العرب، مجلة الوعي الإسلامي، ع٣٧٧، محرم ١٤١٨هـ، ج٤، ص٨١.

(١٤١) قدري حافظ طوقان: تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، ص٤٨.

٣ ـ نظرية الأصل العربي للأرقام

وهذه النظرية ترى أن الأرقام الحسابية من وضع عربي، والقائل بهذه النظرية الأستاذ محمد السراج، لكنه يقصر رأيه فيها على الأرقام العربية المغربية، ولا يدخل فيها الأرقام المشرقية، إذ يقول: «إن الأرقام الحسابية الجاري بها العمل في البلاد المغربية هي من وضع عربي مغربي؛ لأن عرب المغرب لم يتصلوا بالهنود وإنما اتصلوا بالإغريق، الذين لم تكن لهم طريقة منظمة لكتابة الأعداد، كما اتصلوا بالرومان أصحاب تلك الطريقة البسيطة في رقم الأعداد»(١٤٢). لكن هذه النظرية مع ما في طرحها من لبس، تغفل عن الواقع التاريخي للوطن العربي، الذي كان فيه المغرب العربي شق المشرق، فكلاهما يصدران عن ثقافة واحدة. ولم ينقطع التواصل الثقافي العلمي بينهما طول الفترات التاريخية الماضية. كما أن الأرقام المغربية لم تظهر في المؤلفات الرياضية إلا متأخرة، وعند ابن الياسمين في القرن السادس بالذات، فهل المغرب العربي كان بعيداً عن الحضارة طوال هذه القرون؟ وهل كان علماؤه منكفين على أنفسهم، بعيداً عن إخوانهم في المشرق وعن تطورهم العلمي، فلا يعلمون ما عندهم من وسيلة لترميز الأرقام ؟! ثم أين هذه الأرقام المخترعة طول القرون الخمسة الماضية؟.

٤ ـ نظرية الأصول الهندية للأرقام

تجمع المصادر العلمية أن الشكل المشرقي أو الشكل المغربي للأرقام منقولة عن السلسلة التي كانت شائعة في بعض أجزاء الهند في القرن الثامن الميلادي، وهو الوقت الذي أخذ فيه العرب بالنظام الهندي الحسابي. وتستند هذه النظرية إلى أسس قوية من نقل وعقل، تتآزر فيما بينها لتؤكد صحة هذا النسب. فالروايات التاريخية المتعددة تؤكد اقتباس العرب أصول أرقامهم من بعض مجموعات الهند الرقمية، فقد نسب المؤرخ اليعقوبي وضع الأرقام لأحد

---

(١٤٢) محمد السراج: الطابع العربي في الأرقام الرياضية، مجلة اللسان العربي، الرباط، العدد الثالث، ص٦٧.

ملوك الهند، والإقليديسي سماها «أحرف الهند» والنديم عزاها إلى السند، وابن الياسمين قد عد حساب الغبار في جملة «أعمال أهل الهند» ونصر الدين الطوسي ذكر أنها «منسوبة إلى الهند»(١٤٣). وكتاب «الفهرست» للنديم حافل بأسماء المؤلفات التي تعالج علم الحساب عند العرب وتنسبه إلى الهند(١٤٤). وهذا التراث التأليفي في علم الحساب لدى العرب يشير إلى انتساب وثيق للأرقام ونظامها الحسابي إلى الهند. وهو تواتر في المرويات يثبت بلا أدنى مجال للشك انتساب صور الأرقام العربية إلى أصول هندية. كما أن المقارنة بين أشكال الأرقام في شكليها العربيين (المشرقي والمغربي) والأصول الهندية يثبت وجود علاقة نسب بينهما. لكن إذا كان للهنود فضل النشأة الأولى للأرقم في صورها البدائية غير المستقرة، مع تعدد أشكالها، فإن العرب قد أقاموها ثابتة الصورة، مستقرة الدلالات، بعد أن استخدموها بشكل موسع في عملياتهم الحسابية ونشروها في أنحاء العالم.

ب ـ ملامح التطوير العربي

يرى الدكتور أحمد سعيدان «أن الأرقام الهندية قد بدأت تتسرب أخبارها إلى الشرق الأوسط في القرن السابع الميلادي الأول الهجري»(١٤٥). لكن يبدو أن الأوساط العلمية لم تعرفها إلا بعد قرن من الزمان، حين بدأت المؤلفات العلمية تأخذ بها. فترجم الخوارزمي كتاب «السند هند» بعد منتصف القرن الثاني، ونقل معه نوعًا من الأرقام الهندية التي لم يكتب لها الانتشار حينئذ، فشاعت أرقام هندية أخرى، فمن المترجمات اللاتينية لكتاب الخوارزمي المفقود يتبين أن أشكال الأرقام التي استعملها الخوارزمي والعمليات الحسابية التي وصفها تغاير كل ما انتشر من هذه الأرقام والعمليات في العالم الإسلامي(١٤٦).

ومن خلال النصوص التراثية التي تشير إلى الحساب الهندي في التراث العربي نجدها تذكر عدة سلاسل هندية للأرقام إبان القرن الثاني الهجري،

(١٤٣) الشيخ محمد حسن آل ياسين: الأرقام العربية، مولدها، نشأتها، تطورها، ص١١.
(١٤٤) انظر النديم: الفهرست، مثلا الصفحات: ٨٦، ٣١٦، ٣٣٤، ٣٣٩.
(١٤٥) الشيخ محمد حسن آل ياسين: الأرقام العربية، مولدها، نشأتها، تطورها، ص١٠.
(١٤٦) د. أحمد سعيدان: كتاب الفصول في الحساب الهندي، المقدمة، ص١٤.

وهذا يشير إلى تعدد النظم الرقمية في عصر الخوارزمي، وأن نظام الأرقام لم يستقر، فالساحة تموج بعدة سلاسل اختار العرب إحداها فيما بعد. ويبدو أنه قد تدخلت عدة عوامل علمية وواقعية عند اصطفاء السلسلة التي أخذ بها العرب، فقد أخذوا على ما يبدو تلك السلسلة التي كانت منتشرة بين التجار ورجال الأعمال في أسواقهم؛ لشهرتها في الأوساط العامة.

ويمكن أن يكون للعامل العلمي نصيب كبير في ذلك الاختيار، إن لم يكن له النصيب الأكبر، إذ لا يستبعد أن العلماء العرب بعد أن تكاثرت سلاسل الأرقام أمامهم، قد أعملوا عقولهم وأذواقهم، فوازنوا بينها وقارنوا بين أكثرها مناسبة، فاختاروا ما تتحقق فيها سهولة الكتابة، وبالتالي سرعة رقمها. وكذلك نظروا إلى السلسلة التي تقبل التمازج مع الحرف العربي بأخذ الوضع الرأسي، ومن ثم تستطيع أن تلبس لبوسه وتتسق معه في ليونته، إذ إن مجال كتابة الأرقام مجال الخط والكتابة، فهي مجاورة للحرف أينما كان. ولعل الأهم في ذلك كله هو قابلية السلسلة المختارة للتطوير لتتناسب مع نظام الكتابة العربية في اتجاهها اليميني، وقد تكون هذه العوامل مجتمعة قد حصرت الاختيار العربي في هذه السلسلة بالذات، وهي عوامل مهمة جعلت العلماء العرب يهملون الأرقام التي أخذ بها شيخهم الخوارزمي عالم الحساب، وينشدون غيرها مما تتحقق فيه الشروط الأكثر ملاءمة. وهكذا اختار العرب سلسلتهم الرقمية، ليعملوا على تطويرها وتسديد عيوب الشكل فيها، وإكمال ما نقص منها، ومن ثم إعطائها الطابع العربي؛ لتتمكن من الدخول الشرعي لحرم الحضارة العربية الإسلامية.

لم تصل المؤلفات العربية الأولى في علم الحساب إلينا؛ لهذا لا نتبين سمات ذلك العلم عند نقله مباشرة من الهند، كما لا نستطيع تحديد التطور الأولي الذي أصابه عند حلوله في ديار العرب، إلا أن الثابت أن أقدم كتاب في الحساب الهندي وصل إلينا في العصر الحديث هو كتاب الفصول في الحساب الهندي، لأبي الحسن بن إبراهيم الإقليديسي، وقد كتبه في دمشق سنة ٣٤١هـ (٩٥٣م) ومنه يتبين بجلاء السمات المميزة لهذا النظام. ويظهر أقدم وصف

عربي للأرقام الهندية في زمن أقدم، إذ نجده عند اليعقوبي في كتابه الذي وضعه سنة ٢١٩هـ (٨٧٢م) وفيه يعطي صورة الأرقام الهندية المشرقية(١٤٧).

وبعد أن أخذ العرب سلسلة أرقامهم أجروا عليها كثيرا من صنوف التعديل والتشذيب، ومنحوها من رؤاهم الفنية، الانسيابية والليونة أسوة بحروفهم الكتابية، مما جعل لها صورة عربية متميزة، وطرقا معينة في الرسم تلائم الأسلوب العربي في الكتابة. وربما كانوا يستهدفون بهذا التحوير أن يجعلوا تلك الأرقام أكثر شبها وقربا إلى حروف أبجديتهم ذات القيمة العددية أيضا في الشكل والرسم(١٤٨)، بحيث أصبحت بعد ذلك متسقة مع الكتابة العربية متآخية معها.

وفي محاولة لرصد التطوير الذي أحدثه العرب في سلسلة الأرقام العربية في شكليهما المشرقي والمغربي، نوازن بين أشكال متعددة للسلسلة الهندية وأخرى للسلسلة العربية في نسقها المشرقي، وثالثة للسلسلة العربية في نسقها المغربي الأصلي؛ ليتبين لنا من خلالها مدى التطور الذي أصاب السلسلة العربية، وما طرأ من اختلاف بين الشكلين العربيين من جهة، والأصل الهندي من جهة أخرى، ونورد أبرز عناصر الموازنة في الآتي(١٤٩):

١ ـ هناك تشابه بين الشكل الأصلي للأرقام العربية المشرقية، والشكل الذي تظهر عليه الأرقام العربية المغربية في أصولها الأولى، مما يرجح القول بأن أصل الأرقام التي وصلت للعرب سلسلة واحدة، وأنها قد اختلفت بعد سيرها عبر المدن العربية وتوالي الأزمنة. ويتضح بصورة جلية في التشابه بين الأرقام (١، ٢، ٤، ٩).

٢ ـ أخذت الأشكال المشرقية بالاتجاه الرأسي ـ بصفة عامة ـ في رسمها، فكان هذا التوجه عاملاً رئيسًا للإسراع في ابتعاد الرقم المشرقي عن ملامح الأصل الهندي. كما أن هذا التوجه جاء نتيجة للاتجاه الرأسي للحرف العربي، مما

(١٤٧) كتاب الفصول في الحساب الهندي، مقدمة د. أحمد سعيدان، ص١٥.

(١٤٨) الشيخ محمد حسن آل ياسين: الأرقام العربية، مولدها، نشأتها، تطورها، ص١٢.

(١٤٩) انظر صور الأرقام في الملاحق.

أدى إلى تلاؤم هذا التطوير مع النسق العربي في رسم الحرف العربية.

٣ ـ نتيجة للأخذ بالاتجاه الرأسي، وللحركة العلمية والتطور الفني للخط العربي في المشرق، فقد تطورت أغلب الأرقام المشرقية تطورًا هائلاً أبعدها عن أصلها الهندي، ويلحظ هذا بوضوح في الأرقام ذات الملامح الهندية البعيدة مثل الأرقام (٢، ٣، ٥، ٩).

٤ ـ احتفظت الأرقام المغربية بالاتجاه الأفقي، وهو الاتجاه الأصلي الذي رسمت عليه الأشكال الهندية فنجد ذلك واضحًا في الأرقام (9، 7، 4، 3، 2). وليس صحيحًا مقولة إخواننا في المغرب العربي، إن عرب المغرب قد تمسكوا بتحوير جوهري أدخلوه على الأرقام الواردة، هذا التحوير الذي حولوا فيه بعض الأشكال عن الوضع العمودي إلى الوضع الأفقي[١٥٠]. فالحقيقة التي يثبتها ما وصلنا من الأرقام الهندية الأصلية، أن الوضع الأفقي هو الأصل في الأرقام الهندية وأن التحوير العربي لها كان يتم برسمها في وضع رأسي.

٥ ـ بعد تحول الأرقام المشرقية من الاتجاه الأفقي إلى الاتجاه الرأسي، استطاعت أن تحقق أبرز تطوير في بنيتها الكتابية، إذ تحولت أغلب الأرقام إلى الاتجاه اليميني في الكتابة، فأصبح الكاتب يبدأ بالجهة اليمنى لينتهي باليسرى، وهو الأسلوب الملائم للكتابة العربية المتيامنة في اتجاهها. وهذا التطوير المهم الذي عمق عروبتها ووسمها بأسلوب الكتابة العربية، لم يتحقق في الأرقام العربية المغربية، إذ بقيت تكتب من الجهة اليسرى، فهي بهذا قد نشأت في بيئة لغوية يسارية الاتجاه، وبقيت على حالها عند عرب المغرب كما وصلتهم.

٦ ـ وسمت الخط العربي في شكله المنسوب[١٥١] منذ النشأة الأولى ـ صفة

---

(١٥٠) عبدالهادي التازي، الأرقام المغربية أرقام عربية أصيلة، مجلة اللسان العربي المغربية، العدد ٢: ٣٧/ ١٣٨٤ هـ ١٩٦٥م.

(١٥١) الخطوط المنسوبة هي الخطوط اللينة، وقد ظهرت في القرن الثاني الهجري، ولكنها لم تسد إلا بعد نهاية القرن الثالث الهجري، عندما بدأت تنحسر الخطوط الموزونة (اليابسة). انظر الفصل الرابع: عصر التجويد (البنية الجمالية)، مبحث: مدرسة الخط المنسوب.

الليونة في خطوطه، والانحناء في زواياه، وعلى هذا الأساس تم تطويره من قبل الخطاطين المسلمين، وترسخت هذه الصفة فيه، حتى أصبحت سمة عامة في جميع أنواعه وأشكاله. وقد ترعرعت الأرقام العربية المشرقية في هذه الأجواء الفنية، مجاورة للحرف العربي، فكان للأرقام العربية المشرقية نصيب وافر من هذه الليونة التي أصبحت سمة لازمة لها، مما جعلها تشكل مع الحرف العربي وحدة واحدة، لا تحس العين بنشاز بين الحرف والرقم، وفي المقابل فإن الأرقام العربية المغربية بقيت محافظة على طبيعتها الأصلية، بما تتسم به من ملامح قاسية وزوايا حادة لا تتسق مع الخط العربي المنسوب الذي ساد الساحة الخطية في وقت مبكر.

٧ ـ احتفظت الأرقام العربية المغربية تقريبًا من حيث الشكل بصورتها الهندية في الصفر، والأرقام (7، 3، 2) في أشهر صورها، فلم يظهر عليها تطوير يذكر.

٨ ـ حدث تطور في شكل الأرقام العربية المغربية للأرقام (8، 6، 4) فأبعدها عن صورتها الهندية، وإن لم يقربها إلى النسق العربي في اتجاه الكتابة.

٩ ـ ابتعدت الأرقام (٤، ٥، صفر) في الأرقام العربية المشرقية الحالية عن صورتها الأولى القديمة، فقد خالف شكلها الحالي ما كانت عليه في المخطوطات العربية الأولى التي وصلتنا، فقد أخذت صورًا جديدة متطورة، تبلورت أشكالها النهائية في المخطوطات المتأخرة جدًا، وهذا يشير إلى نقلة تطويرية كبيرة عمقت الملمح العربي فيها، وزادها بعدًا عن أصلها الهندي. ويمكننا القول: إذا أريد رؤية الأرقام العربية في أقرب صورة إلى أصلها الهندي فليبحث عنها في المخطوطات المغربية[١٥٢]، وإذا أردنا أن نرى الصورة العربية المطبوعة بسمات الخط العربي، حتى كادت أن تفقد بها نهائيًا ملامح الأصل الهندي، فليبحث عنها في المخطوطات المشرقية.

---

(١٥٢) الصورة الحالية المستعملة للأرقام في المغرب العربي هي الأرقام المستغربة (الأوروبية)، وليست الأرقام العربية المغربية التي كتب بها علماء المغرب إبان الحضارة الإسلامية.

ومن خلال هذا الاستعراض لأوجه الشبه والمخالفة، يتبين لنا أن الأرقام العربية المغربية قد احتفظت في أغلب أشكالها بصور الأصل الهندي للأرقام، وكذلك باتجاه رسمها الأفقي، في حين أن الأرقام العربية المشرقية قد تطورت تطورًا هائلاً، سواء في الاتجاه أو في شكل رسمها، مما قطعها عن أصلها الهندي ولاءمها بصورة تامة مع رسم الحروف العربية.

ج ـ الأرقام العربية في أوروبا

من الثابت لدى مؤرخي الرياضيات أن أوروبا عرفت الأرقام التي تكتب بها ويكتب بها بقية العالم عن طريق العرب، حين تم الاتصال بين أوروبا والعالم العربي عن طريق مراكز الاتصال الحضاري المعروفة وكان من أبرزها الأندلس، التي كان الطلبة الأوروبيون يدرسون في جامعاتها، وانتقلت معهم كتب الرياضيات بعد أن قاموا بترجمتها، ونقلوا ما بها من علوم إلى ديارهم. ولعل أشهر الطرق التي انتقلت بها الأرقام إلى أوروبا كانت طريق البابوية عندما عين جيربرت سنة ٩٩٩م بابا روما تحت اسم (سيلفستر الثاني) وكان قد انتقل في شبابه إلى برشلونة حيث تعلم العلوم العربية والأرقام في أسبانيا، ثم عمل على نشرها في العالم المسيحي(١٥٣). وقد انتشرت الأرقام بعد ذلك في أوربا كلها، فظهرت على عملة سويسرية سنة ١٤٢٤م ثم تتابع ظهورها على سائر العملات بعد ذلك، وكان أول ظهور لها في التقويم سنة ١٥١٨م(١٥٤).

وتشير مراجع غربية وعربية عديدة إلى أن أقدم شكل للأرقام العربية المغربية وصل إلى أوربا في مخطوطة كتبت في أسبانيا سنة ٣٦٦هـ/٩٧٦م(١٥٥)، وتورد المستشرقة الألمانية زغريد هونكة(١٥٦) شكلاً قريبًا منها مشيرة إلى أنها شكل الأرقام في أوروبا في القرن الخامس عشر.

---

(١٥٣) جمشيد غياصالدين الكاشي: مفتاح الحساب، مقدمة المحققين، ص٧.

(١٥٤) محمد السراج: الطابع العربي في الأرقام الرياضية، مجلة اللسان العربي، الرباط، العدد الثالث، ص٦٥.

(١٥٥) المركز العربي للبحوث التربوية لدول الخليج: الأرقام العربية، نشأتها وتطورها التاريخي، الكويت، ١٤١٧هـ، ١٩٩٦م، ص٣٩.

(١٥٦) زغريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب، ص٨٥.

ومن خلال أشكال هذه الأرقام التي أبانتها المراجع نستطيع أن نصل إلى أقرب صورة للشكل العربي المغربي للأرقام في بداية رحلته إلى الغرب. ويتأكد هذا الأمر عند مقارنتها بشكل هذه الأرقام في المغرب العربي عند ابن البنا والسخاوي. على أن دراسة الأرقام في صورتها عند علماء المغرب العربي، وصورتها في بداية رحلتها إلى أوروبا تقدم لنا دلالات مهمة، حيث تكشف لنا حقيقة الأرقام العربية الأصلية في المغرب، وعلاقتها بما يستعمله الغرب من أرقام.

ونستطيع أن نشير إلى أبرز هذه الدلالات في ما يأتي:

١ - إن شكل الأرقام عند الرياضيين العرب في المغرب، إبان الحضارة العربية الإسلامية، هو التطوير المغربي الأصيل لما كان عليه الأصل الهندي، وفيه يظهر شيء من الليونة التي تسم الحروف العربية. كما يظهر تباين بين بعض الأرقام وبين نظيرها الأوروبي. وهذه الأرقام تصور الأرقام العربية المغربية قبل اغترابها في أوربا.

٢ - إن الشكل الأوروبي للأرقام العربية المغربية يصور الأرقام المغربية في بدء رحلتها إلى أوروبا، وقد بدت عليها آثار التغرب، لكنها في الوقت نفسه تشابه شكلها لدى الرياضيين العرب في المغرب، وهو ما يثبت رحلتها من الأندلس العربية، والمغرب العربي لأوربا.

٣ - إن الشكل الأوروبي - كما قلنا آنفًا - تظهر عليه علامات الاغتراب التي بدأت تصيب الرقم العربي، إذ بدأت زواياه تأخذ أشكالاً حادة، وخطوطه تميل إلى ضربات القلم الهندسية. وهذه تغيرات تشير إلى بدء تأثره بالحروف اللاتينية التي تميل إلى الأنساق الهندسية في رسمها.

٤ - بمقارنة هذه الأشكال سواء الذي خط منها بأيد عربية في مخطوطات عربية مغربية، أو الأشكال في بداية رحلتها إلى الغرب من جهة، وشكل الأرقام المستعملة في أوروبا والعالم الغربي من جهة أخرى، يتبين لنا أن الأرقام الحالية في الغرب ما هي إلا تطوير أوروبي بحت، تطور مع الحرف اللاتيني فابتعد كثيرًا عن أصله العربي الذي كتب به عرب المغرب.

فالأرقام التي يستعملها الغرب هندية الأصل طورها العرب، لكنها تغربت حتى فقدت سماتها العربية، ولبست لبوس الحرف اللاتيني، فأصبحت متسقة معه في الاتجاه والنسق الهندسي الذي يكتب به.

٥ ـ إن الأرقام المهاجرة إلى أوروبا اكتسبت سمات الخط اللاتيني واتجاه كتابته، وأصبح ذلك الرقم مرتبطا في الأذهان والوجدان، ومن ثم الأيدي بالميسرة في الكتابة (البدء من الجهة اليسرى) فاليد تتحرك تلقائيًا عندما تكتب الرقم المهاجر من الميسرة إلى الميمنة. وإذا كان الإحساس بالتيامن موجودًا قبل طغيان الحضارة الغربية والحرف اللاتيني على هذا الرقم المغربي، فإنه الآن افتقد هذه الإمكانية، وأصبح مرتبطًا تلقائيًا في الذهن واليد بالحرف اللاتيني واتجاهه. وصار بحكم التعود الطويل لا يمثل إلا البدء من اليسار، ويوجه البصر تلقائيًا إلى هذا الاتجاه، ففقد بذلك إمكانية التيامن، والعودة على ساحة الحرف العربي.

٦ ـ يمكننا القول بعد هذا كله إن الأرقام العربية المغربية حينما هاجرت إلى أوروبا تطورت مع الحرف اللاتيني، فاكتسبت سمات الكتابة اللاتينية، فهي على هذا هندية عربية مفرنجة، كما وصفها كتاب المركز العربي للبحوث التربوية لدول الخليج(١٥٧). ومنعا للبس فإن هذا النوع من الأرقام يجب تسميته في عالمنا العربي ـ على الأقل ـ بالأرقام الأوروبية، حتى لا يغتر أحد بالتسمية فيدعو بدعوة لا أساس لها من الحقيقة.

وترجع التسمية بـ«الأرقام العربية» إلى الأوروبيين، حين وصلتهم الأرقام عن طريق الأندلس، فعرفوها أول ما عرفوها عن طريق العرب، فنسبوها إليهم مثلما نسب العرب أرقامهم إلى الهند إذ وصلتهم منها. وتشير زغريد هونكه(١٥٨) صراحة إلى هذه التسمية وأنها جاءت من الغرب حين تقول: «لقد كرمنا هذا الشعب الذي من علينا بذلك الفضل حين أطلقنا على أرقام الأعداد

---

(١٥٧) المركز العربي للبحوث التربوية لدول الخليج: الأرقام العربية، نشأتها وتطورها التاريخي، ص٥٦.

(١٥٨) زيغرد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب، ص٦٨.

اسم الأرقام العربية». ثم توضح أن هذا الاسم هو مجرد اصطلاح أوروبي للأرقام الغربية التي وصلتهم أصولها عن طريق عرب المغرب فتقول: «أما الأرقام العربية المغربية، فقد اندثرت بعد أن أعطتنا (أرقامنا العربية) الحاضرة». ويشهد بذلك عالم المغرب عبدالله كنون بقوله[١٥٩]: «.. أرقامنا المغربية التي اشتهرت أيضًا بالأرقام العربية عند الغربيين إنما جاءها هذا الاسم من اقتباس الغربيين لها عن طريق المغرب العربي».

(١٥٩) عبدالله كنون: ابن الياسمين وقصة الأرقام العربية، مجلة الأزهر ج٥، ٦، السنة ٣٨.

(٥)

الحرف العربي في العالم الإسلامي

مع الفتوحات العربية الإسلامية تأكدت عروبة بعض البلاد التي شابتها بعض الثقافات الأخرى، كما تعربت البلاد التي دخلها الإسلام بدخول الفاتحين الأوائل. وأصبحت الدولة العربية الإسلامية في طورها الأموي والعباسي تمتد من خرسان شرقًا إلى المغرب والأندلس غربًا. ونتيجة لهذا الامتداد الواسع للدولة الإسلامية، فقد تصدرت الثقافة العربية الإسلامية جميع مناحي الحياة في البلاد المفتوحة. وقام الإسلام بدور فاعل في تغلغل العربية في أصقاع هذه البلاد؛ نظرا لارتباطه الوثيق باللغة العربية. وقد تشرب المسلمون اللسان العربي، وأخذوا به لسانا لهم ولأهلهم، يتشرفون بالانتماء إليه والذود عنه. وأصبحت اللغة العربية لسان العلماء ودور العلم، كما هي لسان الإدارة والدولة. فكتب بها علماء بخارى وقرطبة مؤلفاتهم كما كتب بها علماء الحرمين والقاهرة وبغداد ودمشق. فربطت العربية بين شعوب مختلفة تمتد من شمال إسبانيا إلى أواسط آسيا. ولذا أصبحت اللغة العربية منذ ذلك الحين لغة عالمية؛ لانتشارها الجغرافي الواسع في قارات العالم القديم، واستيعابها لثقافة شعوبها.

وبهذا أصبحت اللغة العربية ونظام كتابتها عاملاً موحدًا بين أبناء الدولة العربية الإسلامية، فقد يختلفون جنسًا ولونًا، ولكنهم يتفقون دينًا ولسًان وخطًا. وكان الدين الإسلامي مما عمق مفهوم الثقافة العربية الواحدة لدى أبناء الدولة الإسلامية كافة، فأصبحت وحدة الدين تستدعي وحدة اللسان وأصبحت العربية هي لغة المسلمين، لغة العلم والدين فلا يبرز في علومه من لم يتعلمها، ولا يفهم الكتاب والسنة من لم يحكم بيانها. فكانوا على اختلاف لغاتهم يتفاهمون فيما بينهم بالعربية، ويفهمون جميع العلوم الإسلامية وواجبات الدين بها، فتنحت لغاتهم المحلية إلى هامش الحياة والتعايش اليومي،

في حين احتلت العربية مكانة اللغة الرسمية والعلمية بينهم، وقد أدى هذا كله إلى أن كثرت الألفاظ والتراكيب العربية في لغاتهم المحلية، وخصوصًا الفارسية والتركية والهندية، فقد اقتبست هذه اللغات في آدابها شيئًا كثيرًا ينم على ما لآداب اللغة العربية عند هذه الأمم من الشأن والمنزلة الرفيعة(١٦٠).

وعندما تراجع سلطان الدولة العربية في بغداد، وظهرت بوادر انفصال إقليمية في البلدان الإسلامية، بقيت الثقافة العربية الإسلامية محافظة على مكانتها في تلك البلاد، وإن ظهرت نتيجة للاستقلال السياسي، والبعد عن مراكز الثقافة العربية الأصيلة (الحرمين وبغداد والقاهرة ودمشق) بوادر نمو في اللغات المحلية؛ لتكون بعد ذلك لغات رسمية لدولها الإقليمية، إلا أن هذه اللغات المحلية كانت مشبعة بالألفاظ العربية، يستوي في ذلك ما اختص بالدين وواقع الحياة، أو ما كان من ألفاظ الحضارة والعلوم الأخرى. ونتيجة لهذه المكانة العربية في ثقافة تلك الشعوب، فقد كتبت لغاتها بالحروف العربية، فهي الحروف التي تعلمتها لقراءة القرآن، وعلوم الدين وسائر المعارف الإنسانية. وهي كذلك القادرة على تصوير أصواتهم اللغوية في اللغات المحلية التي تأثرت بأصوات العربية، فهي تشترك معها في الكثير منها، واستعارت منها كثيرًا من ألفاظها، كما استعارت الألفاظ والاصطلاحات الشرعية والعلمية. فكتبت بلاد فارس (إيران الحالية) لغتها بالحروف العربية، وكذلك بلاد الأفغان والسند وسائر اللغات التركية الواقعة جنوب روسيا. ومن بلاد فارس انتشر الخط العربي في شرق آسيا وشرقها الجنوبي حتى الصين، ونشر الفرس خطهم العربي بين مسلمي الهند اللذين يعنون باللغة الفارسية عنايتهم باللغة العربية(١٦١).

والأمر في إفريقيا كان مماثلا لما حصل في وسط آسيا، فقد انتقلت الحروف العربية مع اللغة العربية إلى كل موطن في القارة السوداء وصلها الدين الإسلامي. ومن هنا يتبين لنا مدى انتشار الحرف العربي في قارات

(١٦٠) عبدالفتاح عبادة: انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي ص٩٨.
(١٦١) المرجع السابق، ص٦٩.

العالم القديم إبان القرون الوسطى. ويذكر عبد الفتاح عبادة(١٦٢) جملة من الإحصائيات تبين مدى انتشار الحرف العربي في القارات الثلاث، فقد كتب بها أهل اللغات التركية ويقدر المتكلمون بها بنحو ٤٠ مليون نسمة. وكتب بها أهل اللغات الهندية ويقدر عدد المتكلمين بها بنحو ٩٦ مليون نسمة. وأهل اللغات الفارسية ويقدر عدد المتكلمين بها نحو ١٧ مليون. كما كتب بها أهل اللغات الإفريقية ويتراوح المتكلمون بها بين ٣٠ ـ ٤٠ مليون. فيكون عدد المتكلمين باللغات التي تكتب بالخط العربي في القارات الثلاث نحو ٢٤٣ مليون.

وبعد انحسار المد العربي الإسلامي في بعض البلاد، بقيت العربية لغة لتلك البلاد، فقد ظل الإفرنج بعد احتلالهم صقلية يكتبون بالعربية والخط العربي على المباني العمومية والعمارات الملكية. فكانت هي اللسان الرسمي في صقلية على عهد رجار ومن خلفه من الملوك بعد انقراض الحكومة الإسلامية منها(١٦٣). كما كتب الموروكسيون لغتهم بالحروف العربية في الأندلس بعد خروج المسلمين منها، فاعتمدوا على هذه الحروف في كتابة لغة الرومانس الأسبانية(١٦٤). وقد أطلق في أسبانيا على أدب هذه اللغة التي كتبت بالحروف العربية اسم ALJAMIADO المشتقة من العجمي. ومع مرور الزمن انتشر هذا التعبير لدى المستشرقين في أوروبا ليشمل كل أدب أوروبي كتب بالحروف العربية، إلا إن هذه التجربة انتهت في أسبانيا في القرن السابع عشر(١٦٥).

ومع قيام الدولة العثمانية بتوسعها بالفتوحات في أوروبا انتشرت الحروف العربية بين الشعوب الأوربية الجنوبية الشرقية التي دخلت تحت سلطان الدولة العثمانية؛ نظر لأن كثيرا من شعوب تلك المناطق المفتوحة قد دخلت في الإسلام بصورة شبه كاملة، وأخذت تقرأ القرآن والثقافة الإسلامية بلغتها العربية، كما أن لغة الدولة التركية العثمانية كانت تكتب بالحروف العربية.

---

(١٦٢) عبدالفتاح عبادة: انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، ص١٠٠-١٠١.

(١٦٣) المرجع السابق، ص١٠٩.

(١٦٤) د. محمد موفاكو: الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية، ص٥.

(١٦٥) المرجع السابق، ص٦.

وهكذا كانت الحروف العربية في نهاية القرن السابع عشر قد انتشرت في دائرة واسعة في اليونان وألبانيا وبلغاريا والبوسنة وبولونيا وروسيا البيضاء. واستمرت لدى الألبانيين والبوسنيين(١٦٦). فقد طبع آخر كتاب في اللغة البوسنية بالحروف العربية سنة ١٩٤١م بينما صدر آخر كتاب في اللغة الألبانية بالحروف العربية سنة ١٩٧٠م(١٦٧).

وهكذا نجد أن الحروف العربية قد دخلت بلادًا شاسعة من القارة الأوربية بعد أن كانت قاصرة على الأندلس منها وبعض جزر البحر المتوسط.

سمات الحرف العربي في اللغات الإسلامية

نظر للاختلاف الطبيعي بين اللغات في أصواتها من حيث عددها ومخارجها، وكذلك لما للغة العربية من هيمنة طبيعية على لغات المسلمين بوصفها لغة الدين والقرآن الذي يتلونه، فإن اللغات التي أخذت بالأبجدية العربية قد تعاملت مع الحروف العربية لكتابة لغاتها بثلاث صور:

أ) أخذ رموز الأبجدية بأصواتها العربية، كما وضعها العرب، وذلك في حالة وجود أصوات لغوية مماثلة في اللغة المضيفة تطابق أصوات اللغة العربية. وهذه الصورة من التعامل أخذت به كل اللغات الإسلامية، إذ امتازت العربية بمساحة صوتية واسعة جعلتها قادرة على احتواء كثير من أصوات اللغات الأخرى.

ب) أخذ رموز الأبجدية بأصواتها العربية، وإن لم تكن لهذه الأصوات وجود في اللغة المضيفة، وذلك بهدف تدوين الكلمات العربية الدينية والحضارية التي دخلت تلك اللغات من اللغة العربية. ومن أبرز هذه الأصوات التي اختصت بها العربية وأخذتها اللغات الإسلامية حروف (ث، خ، ذ، ض، ظ، غ) فهذه الأحرف الستة لا تستعمل غالبًا في اللغات الإسلامية التي تكتب بالخط العربي إلا لكتابة الكلمات العربية الدخيلة في لغاتهم، ولذلك فهم لا

---

(١٦٦) د. محمد موفاكو: الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية، ص٥٦.

(١٦٧) المرجع السابق، ص٨١.

ينطقون بها تمامًا إذا قرؤوها في نصوص عربية، بل يشركونها مع حرف آخر(١٦٨).

ج) بسبب وجود بعض الأصوات اللغوية في اللغات المضيفة مما ليس لها مثيل في أصوات اللغة العربية، وبالتالي ليس لها رموز في الأبجدية العربية، فقد طور مسلمو تلك اللغات، الأبجدية العربية عن طريق بعض الإضافات المجانسة لرموزها، ومن صميم بنيتها الأساسية، لتعبر عن الأصوات الخاصة بهم. وقد تمثل التطوير الذي لحق بالحروف العربية في صور منها:

١ ـ إضافة نقطة أو أكثر فوق الحرف أو تحته وهو كثير في اللغات الإسلامية بصورة عامة.

٢ ـ وضع علامة شبيهة بالرقم ٨ فوق الحرف مثلما استعمله الألبان في كتابة لغتهم.

٣ ـ وضع شولة (،) فوق الحرف أو تحته كما في اللغة الألبانية أيضًا.

٤ ـ وضع علامة تشبه الطاء أو الهمزة فوق الحرف كما في اللغة الأوردية.

٥ ـ إضافة حركة فوق الحرف مثل إضافة اللغة الداغستانية الشدة لبعض الحروف لتعطي أصواتا أخرى.

٦ ـ وضع دائرة في بطن الحرف كما في اللغة الألبانية، أو تحته كما في اللغة الأفغانية.

٧ ـ وضع شكلة مثل الفتحة أو أكثر فوق الكاف كما في اللغة الألبانية.

ومن هذه الأساليب التي تعاملت بها الشعوب الإسلامية مع الحرف العربي عندما أرادت تطويعه لكتابة لغاتها نلحظ جملة من الأمور:

١ ـ أن التطوير جاء بإضافة أشكال من الحروف نفسها، فقد أضافت اللغة الأوردية علامات مثل الطاء أو الهمزة بوصفها شكلات إضافية لتدل الرموز المطورة على أصوات خاصة باللغة الاوردية.

٢ ـ الأخذ بنظام الإعجام في تطوير الحروف العربية لتمثل أصواتًا جديدة في لغات الشعوب الإسلامية.

---

(١٦٨) عبدالفتاح عبادة: انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، ص٢٧

٣ ـ الأخذ ببعض أشكال الحركات كالشدة في اللغة الداغستانية، والفتحة في اللغة الألبانية لتطوير بعض الرموز.

٤ ـ الأخذ بصور تمييز جديدة، لكنها لا تخرج عن طبيعة الحروف العربية ولا عن نسقها العام من مثل وضع شولة فوق الحرف، أو دائرة في بطنه أو تحته.

ومن هذه الأساليب في تطوير الحروف العربية لتمثل أصوات اللغات الإسلامية، مما لا يوجد لها مثيل في أصوات اللغة العربية، نجد أنها أساليب جاءت متوائمة مع أشكال الحروف العربية، ومع أنساقها العامة، فلم تشكل نشازًا في صورتها العامة ولم تختلف أساليب الرسم فيها فتكسر إطارها العام. فمثلاً لم يؤخذ في هذا التطوير بأسلوب الفصل بين الحروف، أو تغيير اتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار. أو تغيير لما استقر من صور الحروف. كما لم يغيروا في الإطار العام للحروف من حيث اتصالها وانفصالها، فبقي ما يوصل أو يتصل في العربية جاريًا في اللغات الإسلامية الأخرى. وهذا الأسلوب المتزن في التطوير جاء نتيجة لأمرين:

أحدهما: إيمان المطورين من أبناء الشعوب الإسلامية بقدرة الحرف العربي على التطور من داخله، وبقدراته الذاتية الكامنة فيه.

والأمر الثاني: إيمانهم العميق بأهمية النسق العام للكتابة العربية، وضرورة المحافظة عليه، حرصًا منهم على وحدة المسلمين ثقافيًا، وبالتالي التواصل فيما بينهم في حاضرهم، والتواصل بينهم وبين تراثهم الإسلامي العربي، الذي يرونه تراثًا لهم لا يمكنهم التفريط فيه؛ لأنهم يعتقدون اعتقادا جازمًا أن تطورهم لا يمكن أن يكون إلا بوصل ماضيهم بحاضرهم.

ونوجز في ما يلي قائمة بأمثلة من بعض الحروف العربية في اللغات الإسلامية(١٦٩) يتضح فيها كيف تم تطوير المسلمين للحروف العربية لتتلاءم مع لغاتهم الخاصة.

---

(١٦٩) عبدالفتاح عبادة: انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، د. محمد موفاكو: الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية.

أمثلة من بعض الحروف العربية في اللغات الإسلامية

اللغة الأخرى	الحرف العربي	شكل الحرف العربي في اللغة الأخرى	صوت الحرف في اللغة الأخرى
اللغة الفارسية	ب	(پ) بثلاث نقط تحتها.	تشبه حرف (P) الإفرنجي.
	ج	(چ) بثلاث نقط.	تنطق (تش)
	ز	(ژ) فوقها ثلاث نقط.	تنطق مثل الجيم المستعملة على لسان السوريين، والمغاربة وكحرف J الافرنجي.
	ك	(كاف) فوقها ثلاث نقط.	تنطق جاف وهي الكاف الفارسية وتنطق مثل G.
التركية العثمانية	ك	(كاف) بثلاث نقط.	تنطق كالنون.
	ك	(كاف) يائية (کے).	لا تنطق.
	وتستعمل كذلك الأحرف الأربعة الفارسية.		
التركية الداغستانية	ج	(چ) بثلاث نقط.	تنطق كالجيم الفارسية (كجشو).
	ز	(ژ) بثلاث نقط فوقها	تنطق إتسو (TSO).
	ص	(صّ) بشدة فوقها.	تنطق تسا.
	ق	(قاف) بثلاث نقط فوقها.	تنطق كالقاف واللام.
	ك	(كاف) بثلاث نقط.	تنطق خها، كها.
	ك	(كّ) بشدة فوقها.	تنطق جهي، كا.
	ل	(لام) بثلاث نقط تحتها.	تنطق كالتاء تقريباً.
الأوردية الهندستانية	ت	(تاء) بأربع نقط.	تنطق بين التاء والطاء.
	د	(دال) بأربع نقط فوقها	تنطق بين الدال والضاد.
	ر	(الراء) بأربع نقط فوقها.	تنطق بين الراء والغين.
	وقد يستعين بعضهم عن النقط الأربع بثلاث تشبه الطاء، أو الهمزة، كما تستعمل الحروف الفارسية الأربعة.		

اللغة الأخرى	الحرف العربي	شكل الحرف العربي في اللغة الأخرى	صوت الحرف في اللغة الأخرى
اللغة الملاوية	ج	(چ) بثلاث نقط.	تنطق (تشا).
	غ	(غين) عليها ثلاث نقط.	تنطق (نجا)
	ف	(ڨ) فوقها ثلاث نقط.	تنطق (با) (pa)
	ك	(كاف) فوقها نقطة.	وتنطق (جا)
	ن	(نون) بثلاث نقط فوقها.	وتنطق (نيا)
اللغة الأفغانية	ت	(تاء) موصولة بدائرة من أسفلها	تنطق مثل التاء المضعفة.
	خ	(خاء) بنقطتين فوقها.	تنطق مثل تاء (tz)، أو تس (ts)
	ح	(خاء) بثلاث نقط فوقها.	تنطق مثل دز (dz)، أو تس (ds)
	د	(دال) موصولة بدائرة من أسفلها	تنطق مثل الدال المضعفة
	ر	(راء) موصولة بدائرة من أسفلها	تنطق مثل الراء المضعفة
	ن	(نون) بنقطتين واحدة من فوقها والأخرى من تحتها.	تنطق مثل شز (jz)
	ن	(نون) موصولة بدائرة من أسفلها	تنطق مثل الراء المضعفة والنون (rrn).
	ثم الحروف الفارسية الأربعة		
البلوشية	تستعمل الحروف الفارسية الأربعة، وكذلك الحروف الهندية الثلاثة.		
اللغة الكردية	ف	فاء) بثلاث نقط.	تشبه حرف (V). اللاتيني.
	كما تستعمل الحروف الفارسية الأربعة.		
اللغة الملجاشية	ر	(رً) فوقها فتحتان.	تنطق تر، أو در.
	ر	(رّ) فوقها شدة.	تنطق تر، أو در.
	ر	(راء) فوقها شدة موضوعة بشكل رأسي.	تنطق تر، أو در.
	ط	(طاء) بنقطة تحتها.	تنطق كالتاء.

اللغة الأخرى	الحرف العربي	شكل الحرف العربي في اللغة الأخرى	صوت الحرف في اللغة الأخرى
لغة تركستان الصين	ص	(صاد) فوقها ثلاث نقط. وجدها (هرتمن) في نسخة خطية لكتاب اسمه: «مختصر الأحكام الإسلامية».	
	ص	(صاد) فوقها دائرة كالسكون، وجدها هرتمن في مدينة كشغار بتركستان الصينية، وتقرب لغتهم من لهجة بكين.	
الأبجدية الألبانية (أبجدية رجب فوكا)	و	(واو) بعلامة تشبه رقم ٨.	
	ب	(پ) تحتها ثلاثة نقاط.	
	ر	(راء) فوقها علامة تشبه رقم ٨.	
	وِ	(واو) بشولة (،) تحتها.	
	و	(واو) بشولة (،) فوقها.	
	ظ	(ظاء) بقوس مغلق في بطنها.	
	ز	(زاء) بثلاث نقاط.	
	خ	(خاء) بثلاث نقاط.	
	ج	(چ) بثلاث نقاط.	
	ك	(كاف) بشكلتين متوازيتين.	
	ل	(لام) بحنية مغلقة إلى اليسار.	

تراجع الشعوب الإسلامية عن الحرف العربي

بقيت السيادة للحرف العربي في كتابة اللغات الرسمية للشعوب الإسلامية حتى بدايات القرن العشرين، إذ شهد هذا القرن تحولاً في وسائل الحرب على الإسلام. فقد شهد الواقع الثقافي هجمة شرسة على العالم الإسلامي. وكان من أبرز أدوات هذا الهجوم فصل المسلمين عن منابع ثقافتهم بقطع وسائل الاتصال بينهم وبين مصادر الثقافة العربية الإسلامية، وبينهم وبين إخوانهم المسلمين. وكان من أبرز وشائج الاتصال الحرف العربي فكانت وسائل الضغط على حكومات الشعوب الإسلامية لترك الحرف العربي شرسة ومتنوعة،

فحدثت موجة تراجعات متتابعة في استعمال الحروف العربية لتدوين اللغات الإسلامية، تخلت فيها كثير من الدول الإسلامية عن الحروف العربية تحت ضغط الدول الغربية ومؤسساتها الثقافية التي سخرتها لأهدافها الاستعمارية، وألزمت بالترهيب والترغيب أخذ الحروف اللاتينية وترك الخط العربي، تحت دعاو عديدة تسربلت بالموضوعية والعلمية أحيانًا، والنعرات القومية الخادعة حينًا آخر. على أن العلم لم يكن له أي دور في تفضيل الأبجدية اللاتينية على العربية، كما شهد بذلك علماء الغرب المنصفون أنفسهم، فشورش بعد ذكره لتحويل الجمهوريات الإسلامية في أواسط آسيا عن أبجديتها العربية إلى أبجديتين مختلفتين خلال عقدين من الزمن، يصف هذا التحول بأنه ألبس قناعًا لغويًا بينما الدوافع الحقيقية غير لغوية(١٧٠). ومن خلال مراجعة الساحة الثقافية والاستعمارية التي تعرضت لها الشعوب الإسلامية في العصر الحديث، يمكننا إرجاع التحول عن الحروف العربية إلى أسباب منها:

١ ـ قطع العلاقة بين المسلمين وماضيهم

ارتبطت الأبجدية العربية بالإسلام الذي كان المحرك الأول للمسلمين لمواجهة أطماع الغرب الذي يحاول السيطرة على المسلمين فكريًا واستعماريًا لاستغلال خيراتهم. وكانت هذه الأبجدية حلقة الوصل بين المسلمين والمنابع الأصيلة للدين والثقافة العربية. وهذه المنابع كانت وما زالت الحصن الحصين في الذود عن كيان الأمة وهويتها، ولذلك حرص الغرب على إخماد جذوة العزة والكرامة كلما قدحت في نفوسهم، فأراد قطع هذه الحلقة بين المسلمين وماضيهم، وبهذا يسهل إعادة تشكيل عقول الأجيال الحاضرة بما يقدم لهم من زاد فكري وحضاري حديث صنعه الغرب حسب رغباته، وبما يحقق مصالحه.

وما جرى للبلدان الإسلامية يثبت ذلك، فحينما أعلنت ألبانيا استقلالها نتيجة الحرب البلقانية، قامت بتطبيق فوري لسياسة فك الارتباط مع الشرق؛ استنادًا إلى قرار الدول الكبرى الذي ربط الاستقلال الألباني بقطع كل صلة

(١٧٠) د. زكريا أبو حمدية: هل الأبجدية اللاتينية أفضل لكتابة اللغة الصومالية من الأبجدية العربية؟، المجلة العربية للثقافة، ع٢٨، السنة ١٤، شوال ١٤١٥هـ مارس ١٩٩٥م، ص١٧٤.

لألبانيا مع الإمبراطورية العثمانية. وفي هذا الاتجاه تبنت الحكومة الألبانية عمليًا ومن البداية الأبجدية اللاتينية، وبالإضافة إلى هذا اندفعت الحكومة لتقضي بسرعة على الارتباط الديني مع الشرق(١٧١).

وكذلك الأمر مع تركيا التي طبقت عليها الشروط الألبانية نفسها من قطع لعلاقتها بالشرق الإسلامي، وكانت أول حلقات هذا الارتباط الحروف العربية، فألغيت بقرار عسكري من كمال أتاتورك الذي حاول جاهدًا إلغاء كل مظاهر علاقة لتركيا بالإسلام والمسلمين، وطبق قراراته بشكل حاسم وقمعي.

وأخيرًا في الصومال التي قبلت عضوًا في جامعة الدول العربية عام ١٩٧٤م لتصبح الدولة الوحيدة في الجامعة التي لا تجعل اللغة العربية اللغة الأولى، ولا تستخدم الأبجدية العربية رسميًا في كتابة لغتها المحلية. فكما كان القرار عسكريًا في تركيا، فهو أيضًا قرار أصدره المجلس العسكري في الصومال، الذي استعمل أساليب الترهيب والقمع؛ ليسكت معارضيه في هذا الشأن؛ نظرا لأن الأبجدية العربية كانت أوسع انتشارًا بين الناس ويعرفها أكثرهم من مراحل الطفولة الأولى في الكتاتيب ويقرؤون القرآن، ومصادر دينهم بها، لكن «الأيديولوجية المعلنة للثورة الصومالية كانت اشتراكية علمية (أي علمانية أو شبه علمانية) لهذا فإن دفع الأبجدية العربية إلى وضع خلفي يدفع كذلك إلى الخلف بالوسيلة اللغوية التي يمكن أن تبقي على السهولة النسبية لاستمرارية الاتصال بالتراث والمحافظة على الهوية السابقة للثورة والقرار. ومن جوانب تلك الهوية المعتقد الديني الإسلامي»(١٧٢).

٢ - الدوافع السياسية والاستعمارية

سخرت الثقافة والفكر للأهداف الاستعمارية؛ كيما تستطيع هزيمة البلاد الإسلامية عسكريًا. فقد حرص الغرب المستعمر على سلخ الشعوب الإسلامية من لحمة العالم الإسلامي، وتقطيع أوصاله لغويًا، حتى تفقد أواصر

---

(١٧١) د. محمد موفاكو: الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية، ص٧٣.

(١٧٢) د. زكريا أبو حمدية: هل الأبجدية اللاتينية أفضل لكتابة اللغة الصومالية من الأبجدية العربية؟ المجلة العربية للثقافة، ع٢٨، السنة ١٤، شوال ١٤١٥هـ مارس ١٩٩٥م، ص١٧٤.

التواصل بين شعوبه، فلا يكون مجال لاجتماع أبنائه حول قواسم مشتركة يتنادون حولها.

وكانت الإمبراطورية النمساوية تفتح مدارسها في ألبانيا للعمل على تأمين التأثير النمساوي في شعب ذلك البلد وتغريهم بتعلم لغتهم بالحروف اللاتينية، وكذلك كان الإيطاليون يفعلون، إذ أخذوا يمهدون لغزو ألبانيا بنشر الحروف اللاتينية وإحلالها محل العربية لكتابة اللغة الألبانية. فقد كان من الثابت أن نشر هذه الأبجدية بين الألبانيين يرتبط برؤية سياسية بعيدة النظر؛ لأن التخلي عن الأبجدية العربية كان يعني الانفكاك عن الثقافة الشرقية والارتباط بالثقافة الغربية؛ للاستفراد بالألبانيين بعد فصلهم عن الشرق الذي يدافع عنهم في لحظة الخطر.

وهذا ما حصل في الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٣م) حينما عاودت إيطاليا الكرة باحتلال ألبانيا، دون أن يجد الألبانيون من يدافع عنهم من الغرب المتقدم الذي دفعوا للحاق به[١٧٣]. وكذلك الأمر في عهد ستالين حينما فرض الحروف اللاتينية بدعوى ملاءمتها لكتابة لغات جمهوريات أواسط آسيا المسلمة، وعدم صلاحية الأبجدية العربية لكتابتها. إلا أن مزية الملاءمة هذه فقدتها الحروف اللاتينية لتغير الرؤية السياسية بعد عقد واحد من الزمان، حيث ألغيت أيضًا بدعوى عدم صلاحيتها لكتابة تلك اللغات؛ ليتم فرض استخدام أبجدية غريبة أخرى هي السيريلية الروسية. «فالهدف الحقيقي لتلك الإجراءات كان ربط تلك الشعوب لغويًا بأبجدية السلطة المركزية السوفييتية في موسكو. أي أن السياسة الأبجدية كانت الأداة اللغوية التي تعزز الإجراءات في المجالات الأخرى، والتي اتخذت لإحكام السلطة على جميع الشعوب الخاضعة للسلطة السوفيتية. وما كان التحول إلى الأبجدية اللاتينية سوى خطوة مرحلية ضمن خطة هدفت إلى (ترويس) جميع الشعوب في تلك الدولة»[١٧٤].

---

(١٧٣) د. محمد موفاكو، الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية، ص٦٤.

(١٧٤) د. زكريا أبو حمدية: هل الأبجدية اللاتينية أفضل لكتابة اللغة الصومالية من الأبجدية العربية؟ المجلة العربية للثقافة، ع٢٨، السنة ١٤، شوال ١٤١٥هـ مارس ١٩٩٥م، ص١٧٤.

٣ ـ المزاعم العلمية

كانت الأطماع الاستعمارية تلبس مسوح العلم، وتستعمل أدواته لتمرير مقولاتها بعدم ملاءمة الأبجدية العربية لكتابة اللغات الإسلامية. وقد كانت هذه الدعاوى التي يرددها رجال الفكر الاستعماري أدوات طيعة في يد دولهم لتمهيد الهيمنة العسكرية. فقد تسلح مفكرو هذه الدول بمقولات ذات مظهر علمي تشيد بالحروف اللاتينية بوصفها أصلح الأبجديات، وفي المقابل تزعم عدم صلاحية الأبجدية العربية لمثل هذا الدور، على الرغم من أنه «لا توجد مسوغات لغوية لتفضيل الأبجدية اللاتينية على الأبجدية العربية»[١٧٥]. فمن الدعاوى التي تأخذ الطابع العلمي، وتتظاهر بالحيادية، القول للأتراك ومن ماثلهم إن «اصطناع الحروف اللاتينية يجعل اللغات الأوربية أقرب منالاً إلى الإنسان التركي» ولكن التركي ومن على شاكلته «لم يتعلم أي لغة أوربية بهذا التغيير وإنما تعلم الحروف الأوربية، بل إن هذا يقف عائقا لا مساعدا أمام التركي في نطقه الصحيح للغات الأوربية»[١٧٦].

وليست هوية الأمة تتبدل مع كل تبدل حضاري في العالم، فكما أن الغرب هم أصحاب الحضارة المادية اليوم، فإن أمما أخرى قد تتسنم الهرم الحضاري فهل تغير هذه الدول نظمها الكتابية مرة، أو مرات أخر. مع الأخذ بعين الاعتبار ما منيت به من خسارة في فقد تراثها السابق بتلاعبها بأصل من أصول الأمة، لا يتبدل مع كل ناعق.

وفي الصومال زعموا أن الصوماليين قد انتقلوا نقلة نوعية تجاه تعلم القراءة والكتابة، وأن غير الأميين منهم قد استطاعوا أن يرفعوا مستواهم في القراءة بشكل مدهش. والثابت علميًا أن انخفاض معدل الأمية في أي بلد غير مرتبط بتاتًا باستخدام أبجدية معينة أو نظام كتابي معين، إذ لو كان هذا الزعم صحيحًا لما وجدنا أميين في أي بلد يستخدم الأبجدية اللاتينية في

---

(١٧٥) د. زكريا أبو حمدية: هل الأبجدية اللاتينية أفضل لكتابة اللغة الصومالية من الأبجدية العربية؟ المجلة العربية للثقافة، ع٢٨، السنة ١٤، شوال ١٤١٥هـ مارس ١٩٩٥م، ص١٧٥.

(١٧٦) د. طالب عبدالرحمن: نحو تقويم جديد للكتابة العربية، ص١٣٥-١٣٧.

الوقت الحاضر، ولما كانت نسبة الأمية عالية في بلاد تلك الأبجدية في القرون الماضية. وفي المقابل لوجدنا نسبة أمية عالية في البلاد التي لا تستخدم الأبجدية اللاتينية مثل اليابان وكوريا. والحال كذلك مع مقولة: إن استخدام الأبجدية اللاتينية يسارع في اكساب العلم والتكنولوجيا.

والأبجدية اللاتينية نفسها تعاني من صعوبة في تعلمها لدى أبنائها، إذ يقول مدير دائرة البحث في التعليم الجامعي في أمريكا: «إن الأبجدية الإنجليزية (وهي اللاتينية) تضع على المتعلمين المبتدئين عبئًا ثقيلاً». ثم يقول تاولي مثل ذلك عن الفرنسية: «إن الفرنسيين يواجهون صعوبات جمة في تعلم الأبجدية الفرنسية»(١٧٧). كذلك فإن اللاتينية قاصرة قصورًا كبيرًا عن الوفاء بمتطلبات أصوات اللغة الصومالية، سواء في مجال أصوات العلة الصائتة أو الأصوات الصامتة. وكذلك الأمر في حالات النبر لديها، «أما الأبجدية العربية فالنقص موجود في ترميز أصوات العلة الصومالية فقط»(١٧٨).

وفي اللغة التركية قالوا: إن العربية تعجز بصوائتها الثلاثة عن استيعاب ثمانية صوائت تركية، لكن الناظر إلى الحروف التركية الجديدة الدالة على الصوائت، سيجد أنها لم تترك بعض حروف العلة اللاتينية على حالها، بل أجرت فيها تغيرات عديدة للدلالة على التغيرات في نطقها. وقد استعارت التغييرات التي تستعين بها الألمانية والفرنسية في أشكال الحروف للتعبير عن التنوعات في الصوائت. في حين أنها رفضت ذلك مع الحروف العربية(١٧٩).

ومن ضمن المقولات التي تتلبس بلبوس العلم، إن الكتابة العربية كتابة سامية، وبما أن اللغة التركية غير سامية، فوجب إحلال حرف آخر يلائم تلك الفصيلة اللغوية. والدعوى تظهر بمظهر العلم، لكنها لا تسلك مسالكه، ذلك أن

---

(١٧٧) د. زكريا أبو حمدية: هل الأبجدية اللاتينية أفضل لكتابة اللغة الصومالية من الأبجدية العربية؟ المجلة العربية للثقافة، ع٢٨، السنة ١٤، شوال ١٤١٥هـ مارس ١٩٩٥م، ص١٦٩-١٧٠.

(١٧٨) المرجع السابق، ص١٧١.

(١٧٩) د. طالب عبدالرحمن، نحو تقويم جديد للكتابة العربية، ص١٣٥، ١٣٩، ١٣٩.

التركية مثلاً لغة لا تنتمي إلى أي من العائلتين السامية أو الهندو أوربية، وإنما تنتمي إلى عائلة اللغات الألتية ALTAIC(١٨٠).

٤ ـ الضعف التقني والصناعي للبلاد الإسلامية

سقطت الدعاوى العلمية في أفضلية الكتابة اللاتينية لتمثيل أصوات اللغات الإسلامية، إلا أن بعض أبناء البلاد الإسلامية، وخاصة من ليس لهم ارتباط بالواقع الثقافي لبلدهم المرتبط بالإسلام والثقافة العربية، قد قبلوا تلك المقولات الواهنة علميًا. وقد شجع على ذلك ضعف العالم الإسلامي بإماراته ودوله تقنيًا وصناعيًا، أمام التطور الأوروبي الهائل في مجال العلم التقني والمخترعات، مما أدى إلى الانبهار بكل معطيات الغرب الفكرية والعلمية. وهو انبهار شبه لبعض المسلمين بأن الغرب على حق في كل أمر يسلكه في عاداته ورموزه الثقافية والفكرية، وأن السبيل إلى اللحاق به، هو الأخذ بكل ما أخذ به في مظاهر الحياة والثقافة. والقول بالمقولات نفسها حتى لو لم تكن وليدة قناعات حقيقية.

٥ ـ سياسة التتريك

بعد تسلط العناصر القومية التركية في العصر الحديث على سياسات الدولة العثمانية أخذت بسياسة تتريك الشعوب الإسلامية، وقد جدت في هذا الأمر رغم ضعفها؛ مما ولد لدى الشعوب الإسلامية كرهًا للدولة العثمانية، بوصفها دولة أضعفتهم بضعفها، ولم تعطهم حرياتهم الثقافية واللغوية. فهي متسلطة تحارب ثقافة الشعوب التي تحت حكمها. وكانت الإدارة العثمانية تمنع مثلاً الألبان من تعلم لغتهم الألبانية، حتى ولو كان ذلك بالأبجدية العربية في المدارس الرسمية، فوجدها الأوروبيون مثل النمسا وإيطاليا فرصة لتعميق الأثر الأوروبي بتعليم الألبانية بالحروف اللاتينية(١٨١). وقد وجدت هذه الخطة الأوربية قبولاً حسنًا لدى الألبان، فما كان منهم إلا محاربة رموز هذه الدولة

(١٨٠) د. طالب عبدالرحمن، نحو تقويم جديد للكتابة العربية، ص١٤٢.

(١٨١) د. محمد موفاكو: الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية، ص٦٣.

ومنها الحرف العربي الذي تكتب بها لغتها العثمانية، ويضم معجمها اللغوي الكثير من الألفاظ العربية. فحوربت العربية وحرفها بحرب الدولة العثمانية.

٦ ـ ظهور القوميات العرقية

ظهرت النزعة القومية في العالم الإسلامي وتوجهاتها الانفصالية بتوجيه من الغرب، وإيحاء منه بأنها لن تحقق ذاتها إلا بتخليها عن الإسلام ورموزه وما يمت له بصلة، والتوجه نحو الغرب والأخذ برموزه. وقد صدق هذه المزاعم كثير من المسلمين، ممن يشهد لهم بالتمكن في علوم الإسلام ومعرفة الثقافة العربية. فهذا الحافظ علي كوارتشا (١٨٧٤ ـ ١٩٤٧م) وهو ذو ثقافة عربية إسلامية عميقة تشهد له بها مؤلفاته، كما أنه من العائلات الألبانية المعروفة بتمسكها بالإسلام، نجده في قمة الصراع على موضوع أبجدية اللغة الألبانية يؤيد بحماس الأبجدية اللاتينية، وينشر ديوانًا له بالأبجدية اللاتينية بعد أن كان قد نشره بالأبجدية العربية سنة ١٩٠٠ م. ويفسر الدكتور محمد موفاكو[١٨٢] سر هذا الحماس للأبجدية اللاتينية من شخص يفترض منه الدفاع عن كل ماله ارتباط بالإسلام وثقافته بقوله: «إن هذا يرتبط بالاتجاه الذي تميز به الحافظ علي الذي حاول التوفيق بين الدين والقومية، وبالتحديد بين الشعور القومي الألباني الحاد وبين الانتماء الإسلامي». وهو شعور موهم، لا يرفع من الولاء له، الأخذ بأبجدية غريبة عنه وعن ثقافته، ولا يحط منه الأخذ بالأبجدية العربية، لغة الإسلام الذي يدين به. فالعكس هو الصواب، ولكنها نعرة القوميات التي لم تولد طبيعية وفي تربتها، بل استنبتها الغرب قسرًا في بيئات ليست بيئاتها. وكذلك الحال مع الكاتب سامي فراشي (١٨٥٠ ـ ١٩٠٤م) الذي كان له باع في النهضة القومية الألبانية حيث نجده يدعو إلى تنقية اللغة التركية من العربية، وإحياء اللغة التركية الأصيلة لتكون لغة قومية خاصة بالأتراك، لا لغة العثمانيين[١٨٣].

---

(١٨٢) د. محمد موفاكو: الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية، ص١٨٢-١٨٣.
(١٨٣) المرجع السابق، ص١٩٣.

٧ ـ انحسار المد العربي والإسلامي

انسلخت بعض البلدان التي كانت ضمن حاضرة العالم الإسلامي؛ مما أدى إلى التخلي عن الثقافة العربية كرهًا أو طوعًا في تلك البلاد، مثل الأندلس التي طرد منها المسلمون، ولاحقت محاكم التفتيش البقية الباقية منهم، حتى قضي على الوجود العربي في تلك البلاد. وعلى الرغم من أن البقية من المتنصرين الذين عرفوا بالموروكسيين قد كتبوا لغتهم القشتالية بحروف عربية، إلا أن هذه أيضًا كانت تجربة محدودة انتهت بانتهاء القرن السابع عشر. وكذلك انتهى الحرف العربي من جزيرة مالطا التي مكث العرب فيها مدة تقرب من قرنين وربع قرن، حيث صارت اللغة العربية هي اللغة العامة فيها، حتى إنهم لما أخرجوا منها، كان أهلها قد اقتبسوا اللغة العربية منهم، فظلت شائعة بينهم، واختلطت بلغات المستعمرين والمستوطنين «ولا قرآن يرجعون إليه ولا قاموس يصححون ألفاظهم عليه فأصبحت لغتهم مشوهة بما دخل عليها من التحريف والتبديل»(١٨٤). فتلاشت العربية فيها على إثر ذلك، وسلخت من حرفها العربي نتيجة للتغيرات السياسية فيها، والأمر كذلك في زنجبار في الستينات من القرن العشرين.

٨ ـ المنافسة في ظروف غير متكافئة

ضعف العالم العربي والإسلامي وتراجعه أدى إلى بقاء الحرف العربي أعزل أمام الحرف اللاتيني، المدجج بقوة الهيمنة الغربية وآلته العسكرية، فلم يستطع العالم العربي القيام بأي محاولة للدفاع عن حرفه، بتهيئة الفرص لنشره، أو إبقاء سيادته على الأقل في مناطق نفوذه السابقة. فقد كان التنافس بين الأبجدية العربية واللاتينية يدور في شروط غير متكافئة في الساحة العالمية؛ نظرا لأن الأبجدية العربية كانت وما زالت تفتقد دعم قوة من الخارج، بينما كانت الأبجدية اللاتينية تحظى بدعم عدة دول، مثل الفاتيكان والنمسا وإيطاليا في ألبانيا بالذات، حيث كانت تمول طبع ونشر الكتب الألبانية في

---

(١٨٤) عبدالفتاح عبادة: انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، هامش ص٤٢.

هذه الأبجدية(١٨٥). والحال كذلك فيما حصل في الصومال عام ١٩٧٤م، حيث لم تستطع الدول العربية فرض حروفها على دولة تسم نفسها بأنها دولة عربية، ومنظمة إلى الجامعة العربية. وما حصل في سائر العالم الإسلامي من شرقه إلى غربه دليل قاطع على ضعف العرب والمسلمين عن الدفاع عن وجود حرفهم العربي. حتى هوجم الحرف العربي في أرض الكنانة بلد العروبة الأول، ومن بعض العرب أنفسهم.

٩ ـ وجود الأقليات غير مسلمة

تنامت وقويت شوكة الأقليات غير المسلمة في البلاد الإسلامية، بدعم من الغرب المسيحي لها؛ مما أدى بها إلى تبني أفكاره والدفاع عن ثقافته ورموزه، بوصفها ثقافة مسيحية، أو ثقافة صديقة هي أقرب إليها من الثقافة العربية الإسلامية. ففي مؤتمر نادي الاتحاد في مدينة مناستير MANASTIR الذي عقد سنة ١٩٠٨م وبحث فيه موضوع الأبجدية الألبانية بمشاركة ٣٥ شخصية لم يكن الشعب الألباني ممثلاً فيها «فقد كان غالبية المشاركين من الألبان المسيحيين الذين ليست لهم علاقة بالأبجدية العربية، ولذلك لم يكن الحوار في المؤتمر حول أي الأبجديتين العربية أو اللاتينية أصلح، بل كان أي الأبجديات اللاتينية يحسن الأخذ بها؛ نظرا لأن شخصيات المؤتمر لم تكن تمثل الشعب الألباني ولا طبيعة ثقافته المرتبطة بالإسلام والعربية»(١٨٦).

وهكذا كان الحرف العربي أعزل أمام خصومه، ولم يكن طوال مواجهته مع الحرف اللاتيني يجابه بالحجة العلمية، بل كان الخصوم يعمدون إلى طعنه من الخلف، واستغلال الهيمنة الغربية الاستعمارية لفرض نفوذهم، والإجهاز على وجوده في مناطق نفوذه.

وقد كان هذا الأسلوب فعالاً في انحسار الحرف العربي في العصر الحديث، حتى وصل الأمر إلى الحديث عن الحروف اللاتينية ومدى صلاحيتها

(١٨٥) د. محمد موفاكو: الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية، ص٦٣.
(١٨٦) المرجع السابق، ص٢٠٢.

لإحلالها مكان الحرف العربي في الدول العربية معاقل الحرف العربي الأولى. وهو حديث يطول، أخذت المحافل الفكرية في العالم العربية تتحدث عنه طوال الثلث الأول من القرن العشرين، لكن هذه الدعوى جوبهت بالرفض، وتم وأدها في مهدها والحمد لله.

الخاتمة

كان من دواعي الدراسة البحث في النظام الكتابي العربي لمعرفة أساليبه، وطرقه في التطور والنماء الصحي. وبالتالي رصد وسائل علماء العربية في إكماله كيما يفي بمهمته الحضارية في دنيا الإسلام والعرب، وفي سبيل الوفاء بهذا الهدف استطاعت الدراسة أن تحقق الآتي:

١ ـ التاريخ العام لمسيرة الكتابة العربية منذ كانت نقوشًا على الأحجار إلى أن استقامت أداة حضارية دون بها القرآن الكريم وعلومه، ونشرت بها الأمة العربية الإسلامية فكرها وحضارتها في أرجاء المعمورة.

٢ ـ دراسة أساليب علماء العربية في تطوير الكتابة وما نتج عن ذلك من تكميل لنقص تمثيل الحركات القصيرة باختراع نقط الإعراب، وإحياء نقط الإعجام الذي اندثرت رسومه.

وقد تبين من دراسة هذه الأساليب اعتماد علماء العربية على تطوير الكتابة من داخلها وبوسائلها الخاصة التي تلائم ظروفها اللغوية والثقافية، فقد كان الإعجام خاصية أصيلة فيها للتفريق بين الرموز المتشابهة، وكان نقط الإعراب مكملاً لنقص بها، لكنه جاء بأسلوب لا يؤثر في بنيتها الأساسية، إذ كانت مجرد علامات خارجية لا تحطم هجاء الكلمات المعهود في القرآن الكريم، وفي سائر مدونات العربية.

٣ ـ تابعت الدراسة تطوير الخليل بن أحمد لنقط الإعراب باختراع علامات الشكل المعروفة، فجاء هذا التطوير مثالاً واضحًا لما يمكن أن يصيب الكتابة من تطور مدروس، لا يخرج عن نسقها العام، إذ كانت هذه الحركات في أصواتها أبعاضًا للحركات الطويلة، كما كانت ـ أيضًا ـ أجزاء مقتطعة من رموز الحروف نفسها.

٤ - من خلال دراسة خصائص الرسم الإملائي تم رصد أبرز العوامل المؤثرة في القضايا الإملائية، كما تم رصد ما أصاب هذا الرسم من تطور كبير، وإن كان في ذلك كله لم يخرج عن رسم المصحف الذي كان الوثيقة الأولى للكتابة العربية في أوسع صورها. وقد تمثل هذا التطوير في تخصيص أسلوب كتابي واحد للظاهرة الصوتية بعد أن كانت تأتي في المصحف بعدة صور.

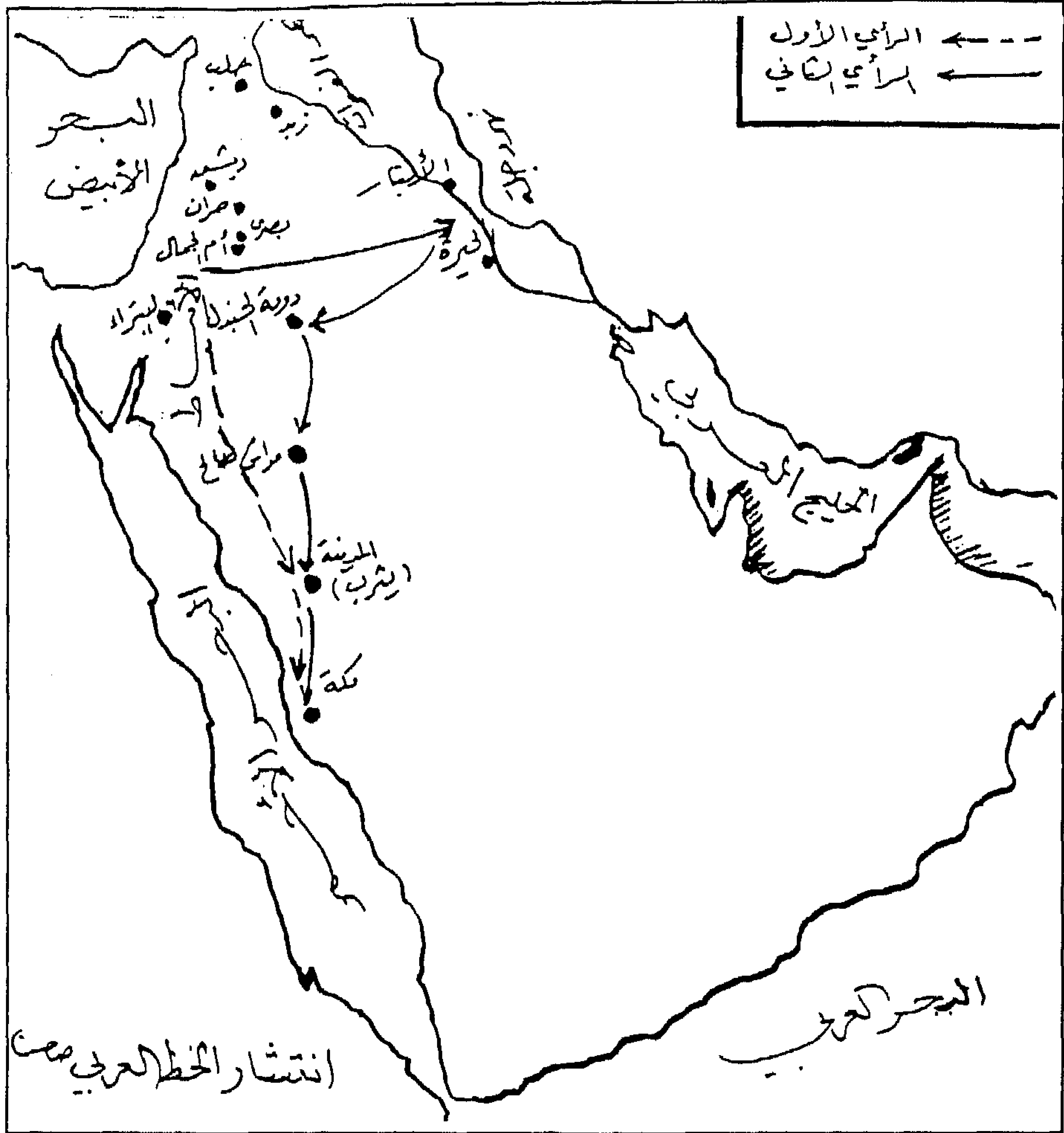
٥ - عنيت الدراسة بتتبع أشكال الحروف العربية في صورتها الأولى من الخطوط الموزونة، ثم في التطور الفني عند سيادة الخطوط المنسوبة، وهي الخطوطة التي فتحت أفاقًا واسعة للرقي الجمالي، وكان هذا التطور الخطي الهائل لا يخرج الحروف عن طبيعتها الأساس، ولا يمس بنيتها الإملائية.

٦ - واكبت الكتابة العربية الظروف الحضارية والعلمية للأمة، وكما تطور شكل الحروف والرسم الإملائي، تطورت رموزها المكملة لها، وقد سجلت الدراسة ما حفلت به المخطوطات العربية من علامات الاختصار والترقيم، وما طوره العرب من أرقام، خاصة بهم، أضفوا عليها من سماتهم وخصائصهم الفنية ما جعلها أشبه شيء بحروفهم.

٧ - رصدت الدراسة سمات الحروف العربية في رحلتها إلى بعض لغات الشعوب الإسلامية، وما أصابها من تطوير لتفي بأصوات تلك اللغات. وقد تبين أن تلك الشعوب قد طورت الحروف العربية من داخلها أيضًا، أي بإضافة رموز وإشارات من بنيتها، وبأسلوب يحترم خصائص الكتابة العربية، وفي الوقت نفسه يفي بأغراضها الكتابية في تلك اللغات.

ملاحق

الجداول والصور



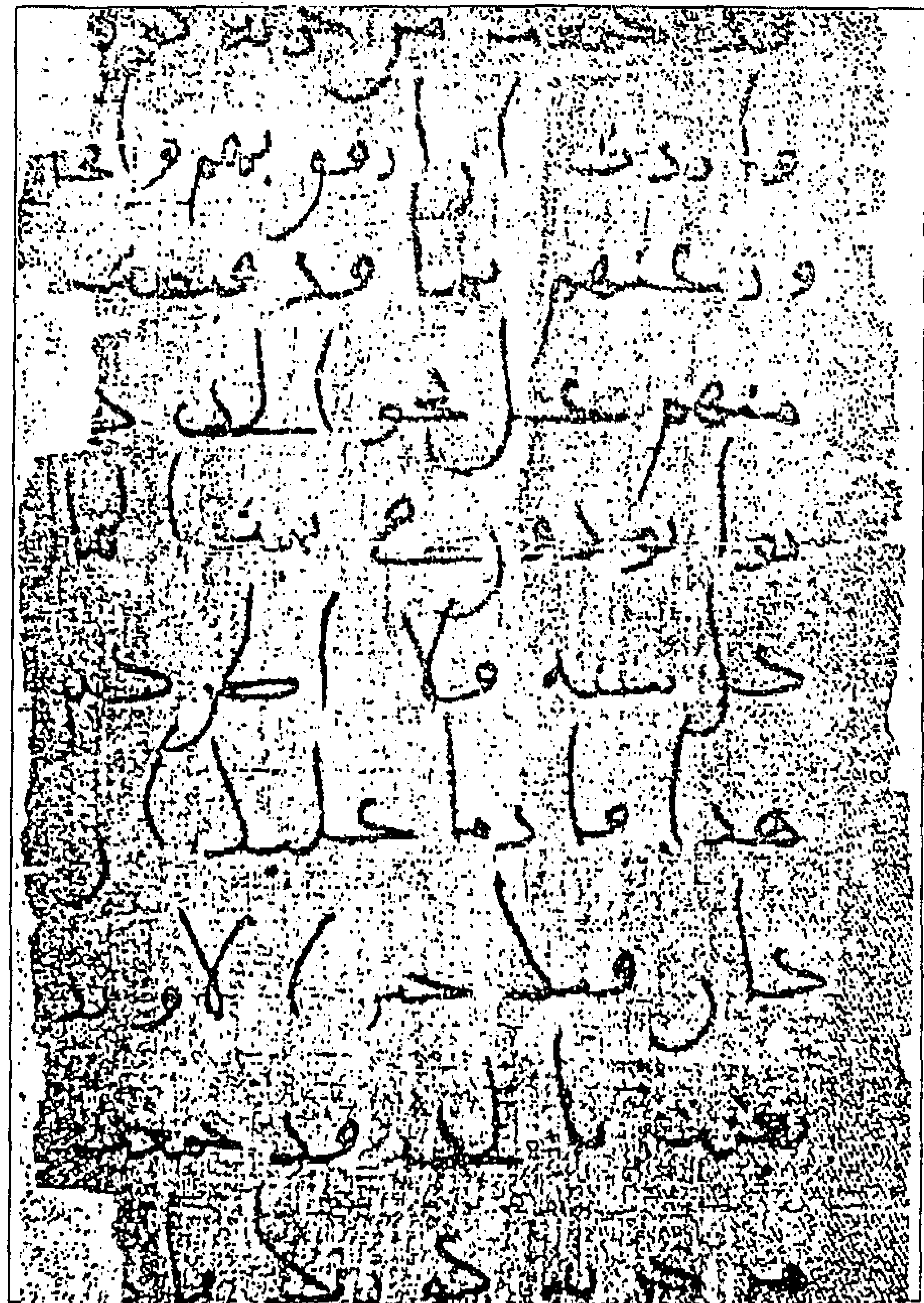
طريق انتقال الخط العربي من منشئه الأول، بلاد الأنباط في شمال الجزيرة العربية إلى الحجاز، ويظهر الطريق حسب رأيي علماء الآثار في الانتقال المباشر، أو الانتقال عبر الأنبار والحيرة

الكتابة العربية قبل الإسلام وفي عصر الخلفاء الراشدين

❖ المصدر: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، سهيلة ياسين جبوري، ١٩٧٧م.

سلا مر ا هل بو س و ا بوحرهر
ارسا ا الله و ا لسلم علىك
ورحمه الله و ىس عكرمه
مرسار دىو ار ا سهل الارص
يوم الاسر لا سه عسره لله
سىمر درا الحجه سه ىلىـ
وا رىعىر و مايه

رسالة عكرمة مؤرخة سنة ١٤٣هـ وهي بخط نسخي قديم وهي نموذج لخط التدوين.



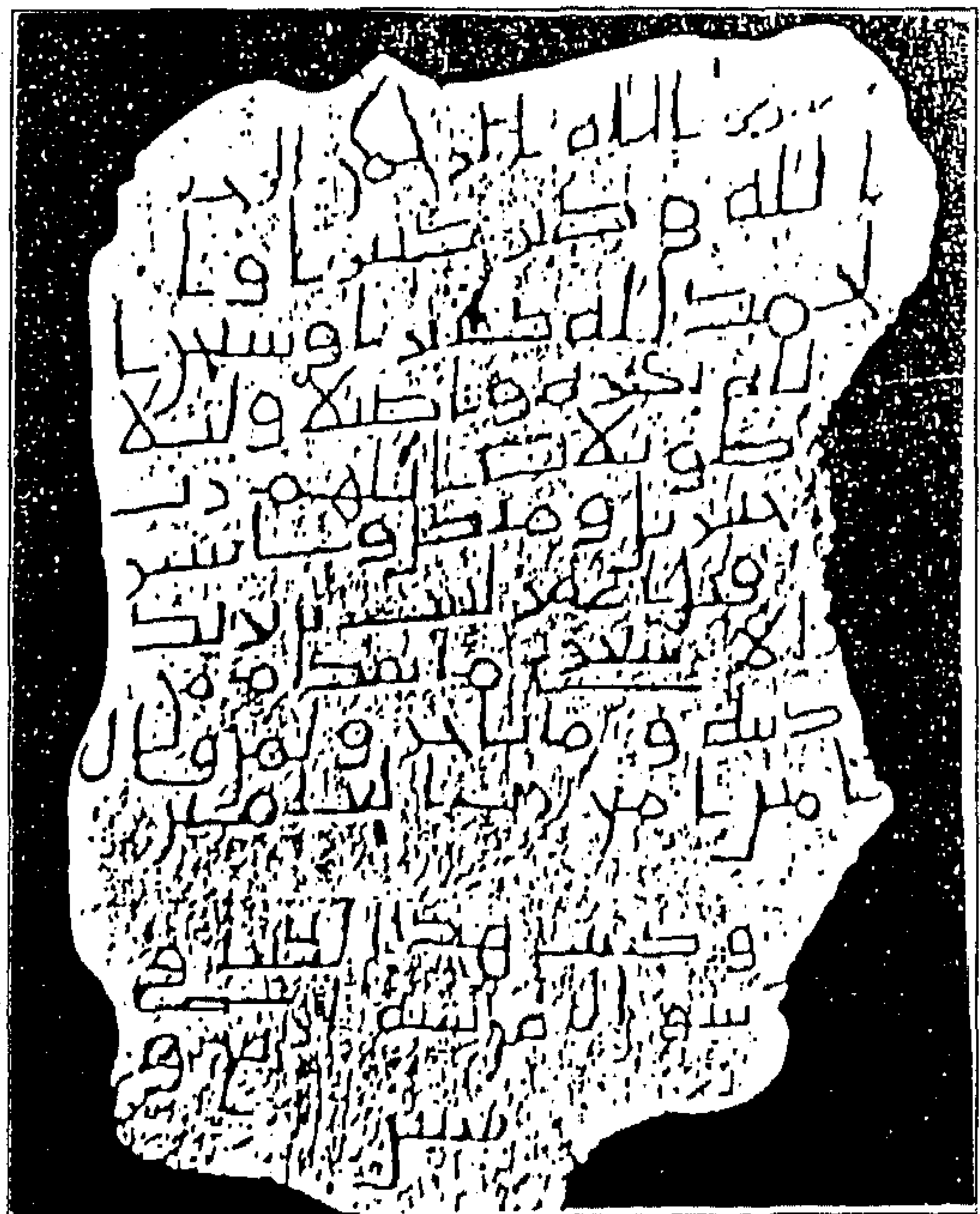
جزء من رسالة جزية على ورق البردي، تمثل الخط النسخي القديم الحجازي (كتابة التدوين) سنة ٩٠هـ.

أنموذجان لخط التدوين القديم (ق١، ق٢)

❖ المصدر: مصدر الخط العربي، ناجي زين الدين.

سم الله الرحمن الرحيم
الله و حد كبيرا وا
لحمد لله كثيرا وسبحا
نه بكرة واصيلا وليلا
طويلا اللهم رب
جبريل و ميكيل واسر
فيل اغفر لسعد بن عبد
الاسلامي ما تقدم من
ذنبه و ما تاخر و لمن قال
امين امين رب العلمين

وكتب هذا الكتب
شوال من سنة اربع و
ستين



شاهد قبر وجد في وادي الأبيض
في حصن الأخيضر في العراق
مؤرخ سنة ٦٤هـ، وبه حروف
معجمة، وهي أثر نقشي يؤكد قدم
الإعجام في الكتابة العربية

هذا السد لعبد الله معوية

امير المومنين بنيه عبد الله بن صخر

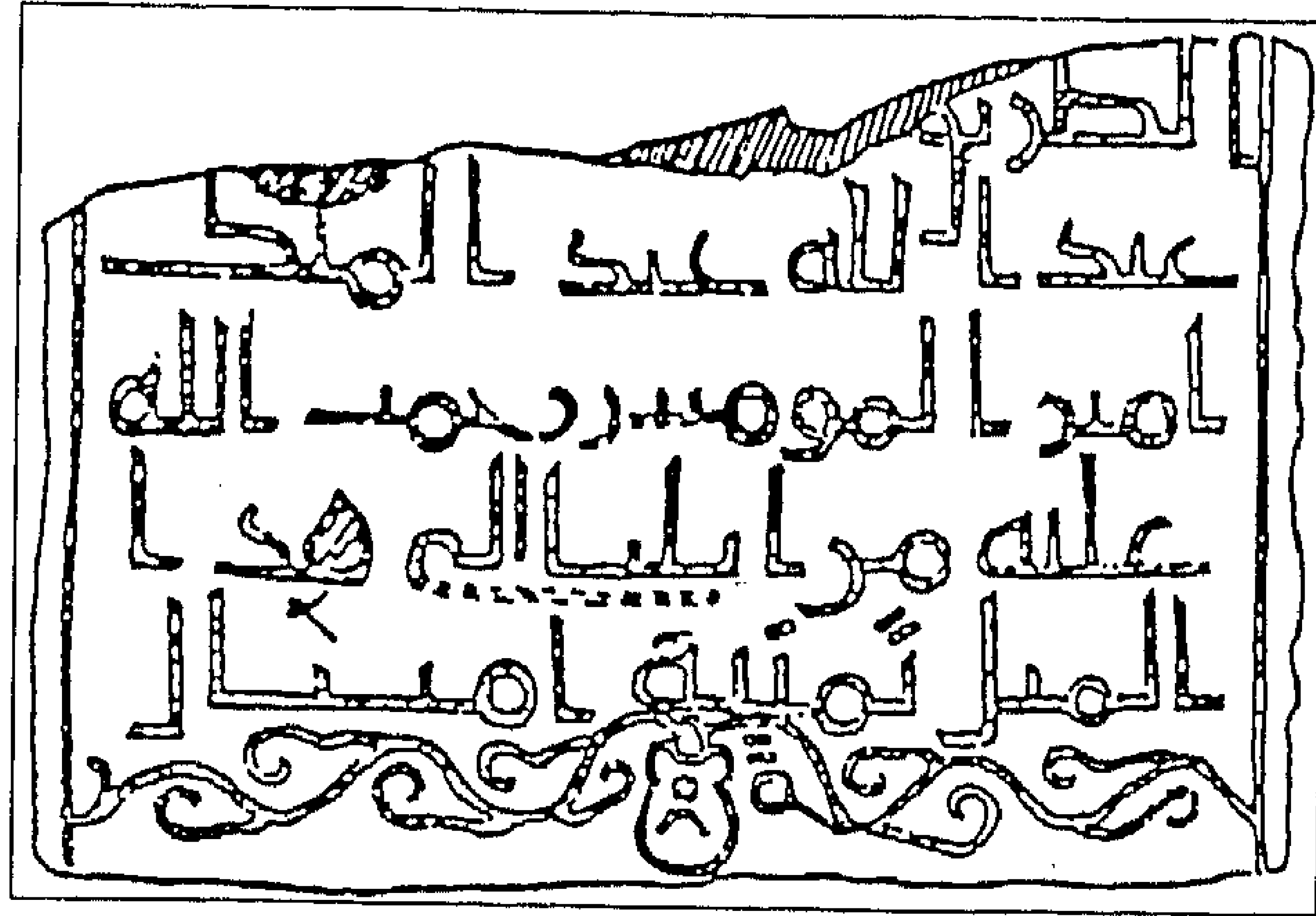
باذن الله لسنة ثمن وخمسين ا

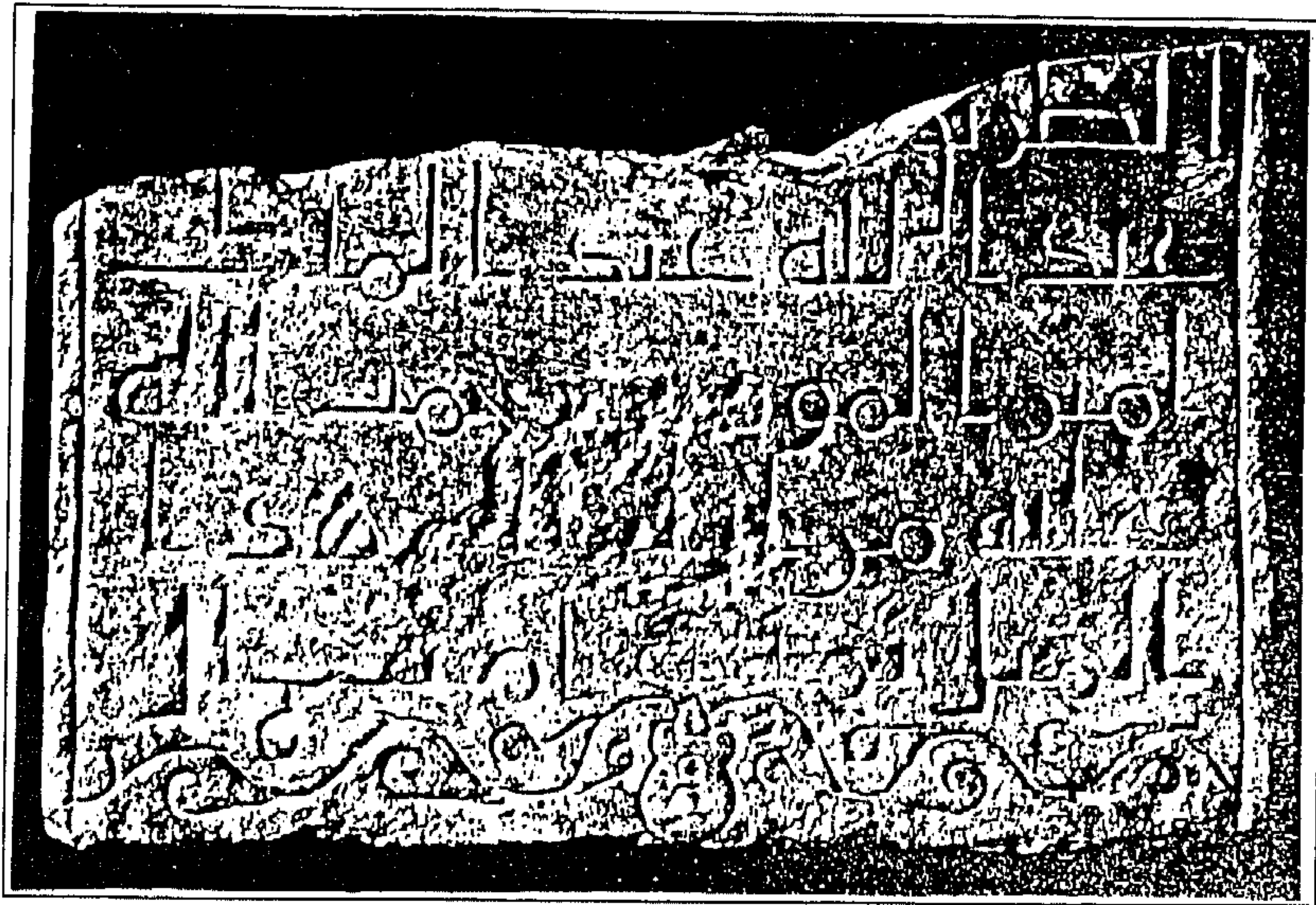
للهم اغفر لعبد الله معوية ا

مير المومنين وثبته وانصره ومتع ا

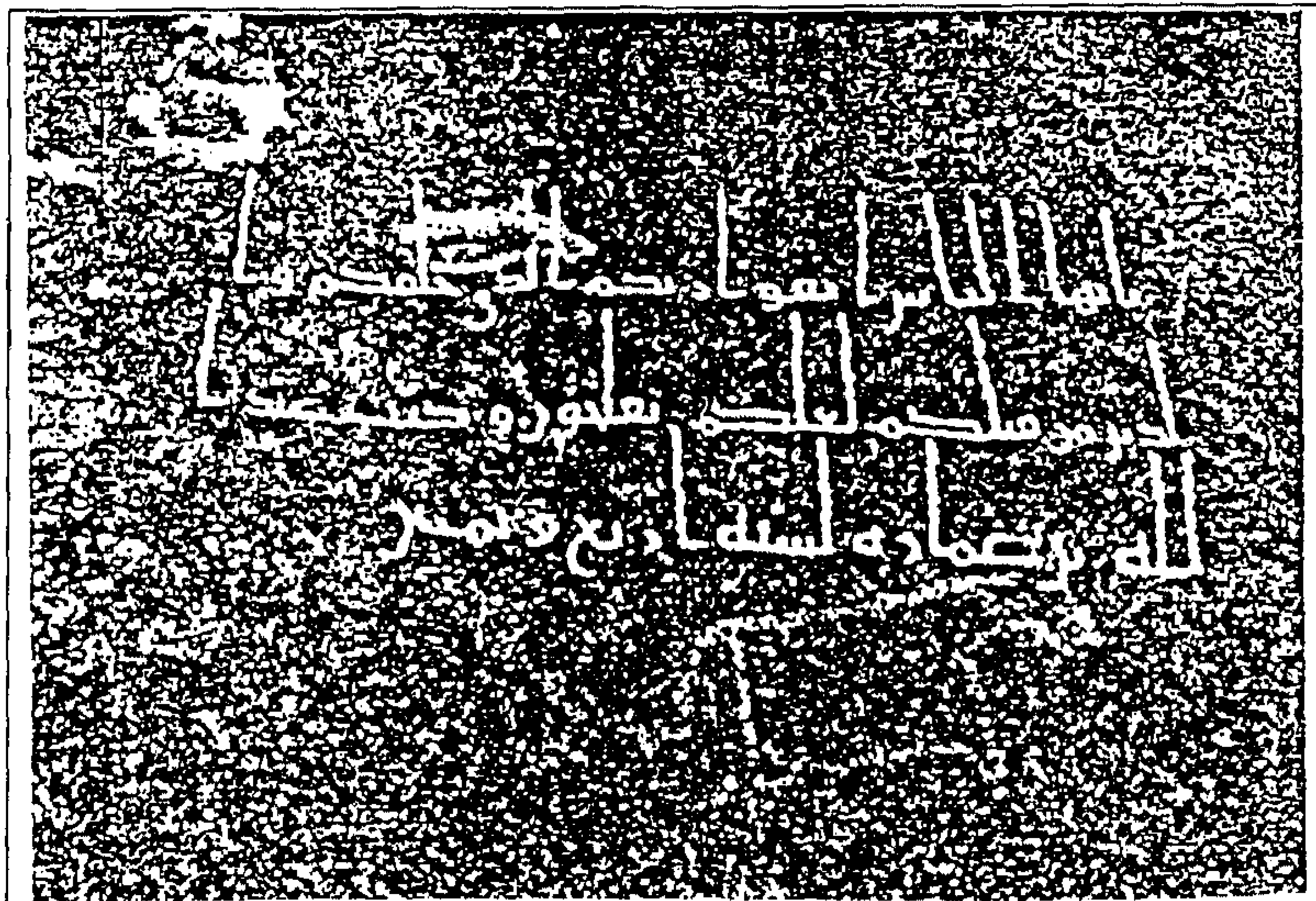
[مير ا]لمومنين به كتب عمرو بن جناب

النقش التذكاري على سد الطائف الذي بناه الخليفة الأموي معاوية ابن أبي سفيان سنة ٥٨هـ، وهو أقدم كتابة عربية مؤرخة في الحجاز، وفيها يظهر إعجام بعض الحروف



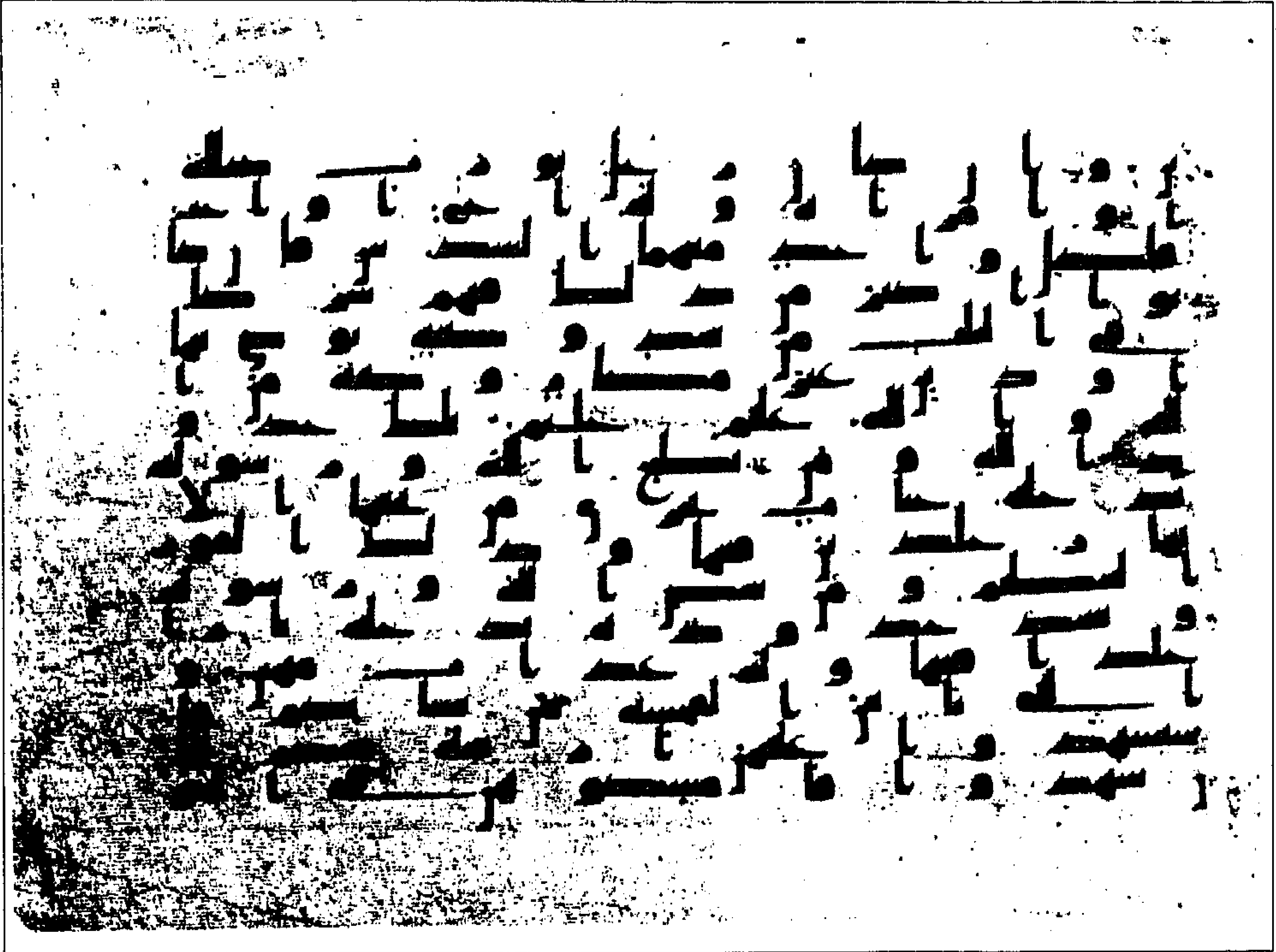


الحجر الميلي في الطريق بين الرملة والقدس، وهو من علامات الطريق التي وضعت في عهد الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان (٦٥ ـ ٨٦هـ) وبه حروف معجمة



نقش قرآني مؤرخ سنة ٨٤هـ على واجهة صخرية كتبه عبدالله بن عمارة في منقطة الحرمان من مكة المكرمة، ويلحظ على النقش تطور الكتابة الحجازية في نهاية القرن الأول الهجري.

❖ المصدر: كتابات إسلامية من مكة المكرمة، د. سعد عبدالعزيز الراشد.



صفحة من القرآن الكريم كتب على رق الغزال ترجع إلى القرن الثاني تقديرًا، وهي من ضمن المخطوطات المهداة إلى جلالة الملك فيصل.

وتتضمن الصفحة الآيات من ١٢ وحتى منتصف الآية ١٩ من سورة النساء.

ويلحظ وجود بعض النقاط بالمداد الأحمر، وهي نقط الحركات على طريقة أبي الأسود الدؤلي وتلاميذه في ضبط الحركات القصيرة. وهذه تمثل نقط الإعراب، ونقط بنية الكلمة حيث ظهر النقط على أوائل الكلمات وأواسطها وأواخرها.

❖ المصدر: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الخط العربي من خلال المخطوطات.

وضع ضبط الحركات قبل الخليل بن أحمد الفرهيدي

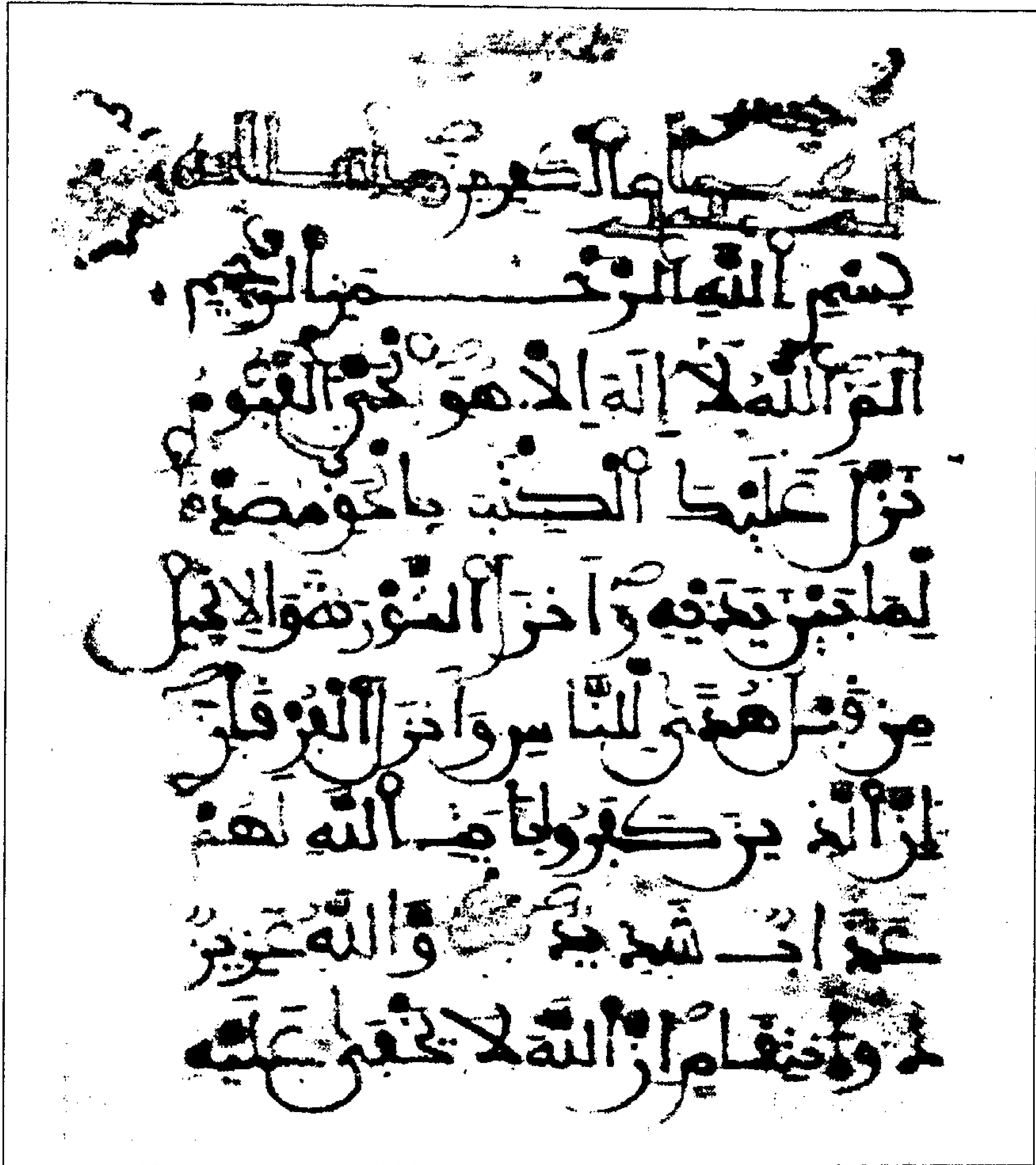
	أهل المدينة	أهل الأندلس	أهل العراق	طوائف من أهل الكوفة والبصرة	مصاحف أخرى
السواد	الحروف ونقط الإعجام	الحروف ونقط الإعجام	الحروف ونقط الإعجام	-	الحروف ونقط الإعجام
الحمرة	نقط الحركات والسكون	نقط الحركات	الحركات والهمزات	القراءة المشهورة	الرفع والنصب والجر
الصفرة	الهمزات	الهمزات	-	-	الهمز المشدد
الخضرة	-	ألفات الوصل	-	الحروف الشواذ	الهمز المجرد
اللازورد		ألفات الوصل	-	-	-

مخطط حركة تكميل الكتابة العربية وإحياء رسومها المندثرة

العصر	الحركة العلمية	حال الكتابة بعد قيام الحركة العلمية
العصر الجاهلي وصدر الإسلام	الكتابة بدون نقط إعراب أو إعجام ، لعدم وجود نقط الإعراب في الكتابة. ولأن نقط الإعجام قد أهمل حتى نست معالمه ، فلم نجده في أغلب ما وصلنا من نقوش	كانت الحروف مجردة من أي نقط يدل على الأصوات القصيرة . وقد إلا من اليسير من نقط الإعجام.
أوائل العصر الأموي(٤٤-٥٣هـ)	الأخذ بنقط الإعراب بالحمرة على أواخر الكلمات ،وهو الإصلاح الذي قام به أو الاسود الدؤلي	تم ضبط أواخر الكلمات بنقاط ذات لون أحمر للدلالة على الحركات الثلاث والتنوين فحسب .
خلافة الوليد بن عبدالملك(٦٥-٩٠هـ)	تعميم نقط الإعراب على جميع حروف الكلمة على يد نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر ، وقد بقيت الحمرة هي اللون الخاص بهذا النقط .	عمم النقط الدال على الحركات بنية الكلمة بكاملها . وبهذا أصبح للأصوات القصيرة رموز خاصة .
خلافة الوليد بن عبدالملك(٦٥-٩٠هـ)	إحياء نقط الإعجام على يد نصر بن عاصم ويحيى بن يعمر ، وكان بلون كتابة سائر الحروف (السواد) .	ميزت الكتابة بين الرموز المتشابهة بأن اختص كل رمز بصورة ينفرد بها عن غيره ، عن طريق التفريق بينها بالإعجام .
تلاميذ نصر بن عاصم ويحي بن يعمر (الثلث الأول من القرن الثاني الهجري)	إكمل نقط الإعراب بإضافة علامات جديدة للدلالة على الحالات الصوتية الأخرى. وقد تعدد ألوان هذه العلامات حسب المدارس النقطية (بغداد ـــ المدينة ـــ الأندلس)	تمت إضافة رموز صوتية جديدة فوضعت نقطة لهمزة القطع وعلامة لهمزة الوصل ، وعلامة للسكون ،وأخرى للشدة ، وخامسة للمد. وكل لها لون خاص
الخليل بن أحمد الفراهيدي (ـ١٧٠هـ (منتصف القرن الثاني)	تم تحويل نقط الإعراب والنقاط الدالة على الأصوات القصيرة في ثنايا الكلمة إلى شبيه بالأشكال المعروف بالحركات على يد الخليل بن أحمد. واستعمل فيها لون كتابة الكلمة، وتركت الحمرة التي اختصت بنط الإعراب القديم .	أصبح لكل حركة إعرابية صورة خاصة تتميز بها عن سائر الحركات ، وليس كما في حالة النقط، حيث تشترك الحركات في شكل واحد وإن اختلفت المواقع .

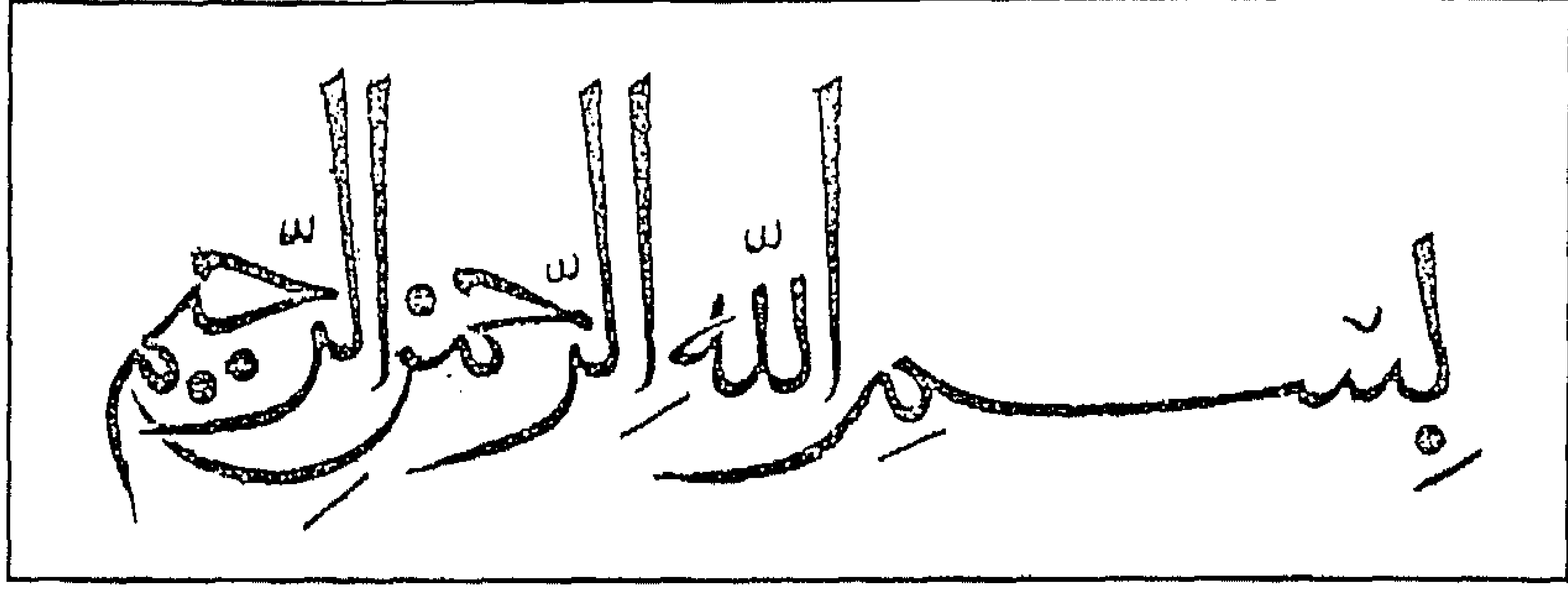
المقالة الثالثة من كتاب حنين بن إسحاق (ت ٢٦٠هـ)، وهذه صفحة من نسخة مكتوبة في بغداد على الأرجح. وترجع كتابتها إلى القرن الثالث الهجري، وقد استخدم الناسخ المداد الأسود والكاغد العربي القديم الأصفر، والخط يمثل خط القرن الثالث إبان فترة مخاض التحول من الخط الموزون إلى الخط المنسوب في القرن الرابع. ولهذا سمي هذا الخط عند بعض الباحثين بالخط المحدث، أو الممزوج؛ لأنه ليس جافًا أو يابسًا مثل خطوط القرنين الأول والثاني، وليس لينًا أو مقورًا مثل خطوط القرون التالية، وإنما جمع بين الاثنين.

❖ المصدر: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الخط العربي من خلال المخطوطات، ص٨٦-٨٧.

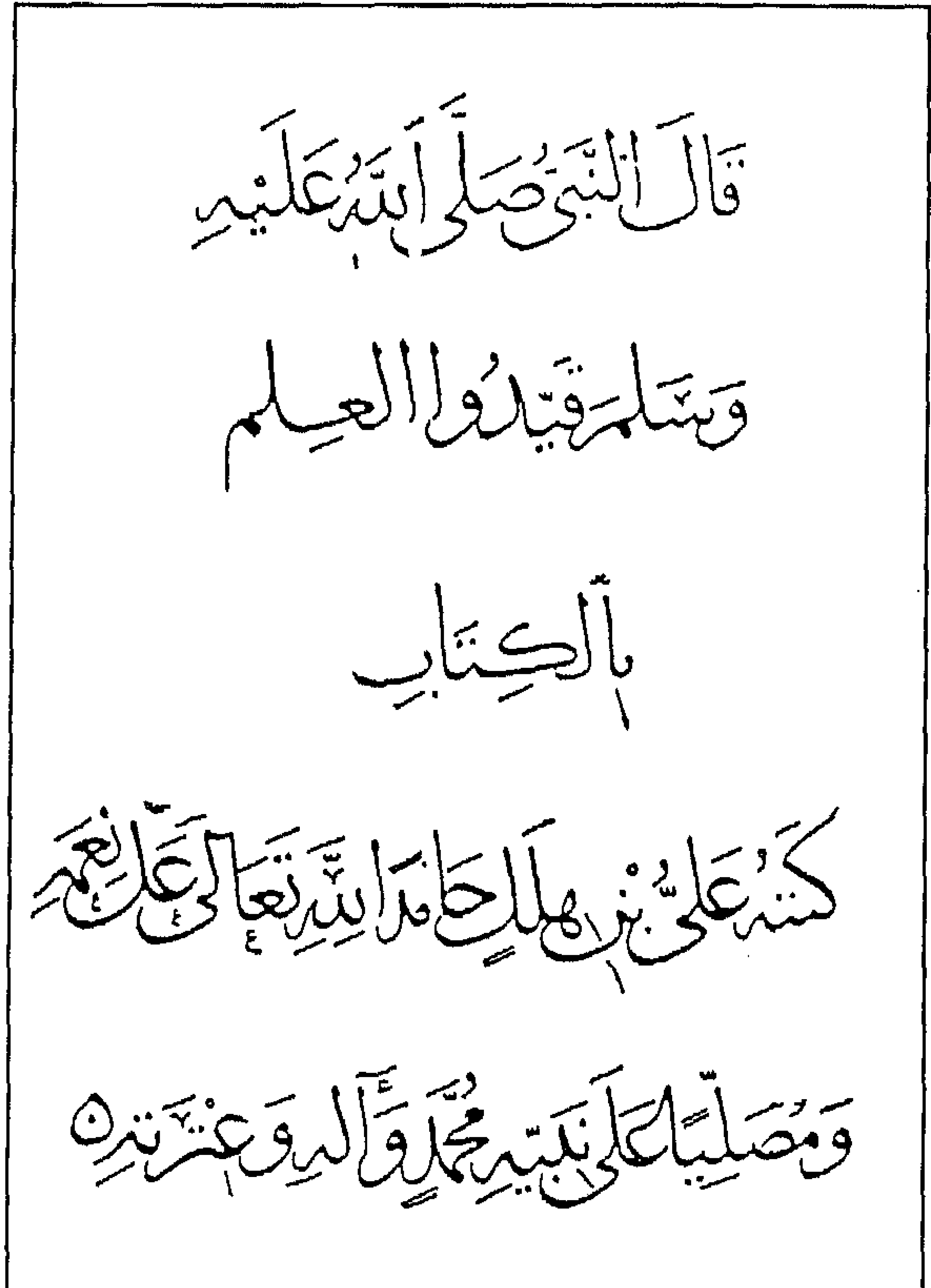

بسم الله الرحمن الرحيم
الم الله لا إله إلا هو الحي القيوم
نزل عليك الكتب بالحق مصدقا
لما بين يديه وأنزل التورىة والإنجيل
من قبل هدى للناس وأنزل الفرقان
إن الذين كفروا بايت الله لهم
عذاب شديد والله عزيز
ذو انتقام إن الله لا يخفى عليه

صفحة من القرآن الكريم، كتبت على ورق مصقول بالخط المغربي المطور بعد إدخال الإعجام الكامل على الحروف، وكذلك الحركات بأسلوب الخليل بن أحمد. يرجح أنها كتبت في الأندلس.. ويؤرخها دليل بيت القرآن في البحرين بأنها من مخطوطات القرن الثالث الهجري، لكن الراجح أنها متأخرة عن هذا التاريخ كثيرًا؛ نظرًا لأخذ كاتب المخطوط بعلامات الخليل وهو ما يسمى بشكل الشعر وهذا تأخر كثيرًا في مخطوطات القرآن الكريم، في بلاد المغرب العربي، وما ورد عند أبي عمرو الداني في المحكم (ت ٤٤٤هـ) يثبت ذلك. وكذلك نقط النون المتطرفة التي جاء نقطها متأخرًا جدًا حتى عند المشارقة.

❖ معرض نفائس بيت القرآن الكريم في البحرين، دليل معرض مقام بدار الآثار الإسلامية في الكويت، ص٤٣.



بسملة من كتابات ابن البواب البغدادي، مذهبة الحواشي في الأصل؛ على قاعدة القلم الريحاني، ألفاتها بغير ترويس
(متحف طوبقبو ـ استنابول متحف الأوقاف .T.I.E)



كتابة بخط ثلثي في آخر صفحة من رسالة لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥هـ كتبها بن البواب سنة ٤١٣هـ.
(استنابول: متحف الأوقاف ١٢٠١٤)

❖ المصدر: الخط العربي، ص٤٤، ناجي زين الدين.



صفحة من سورة إبراهيم من مصحف كتبه ياقوت المستعصي سنة ٦٨٥هـ
محفوظ في متحف طهران

❖ المصدر: روح الخط العربي، كامل البابا.

من نسخة مخطوطة لكتاب «أنس المنقطعين» للمعافى بن إسماعيل بن سنان (ت ٦٣٠هـ) وقد كتبها سنة ٨٧٠هـ محمد ابن أحمد الكيلاني. والخط في هذه النسخة يمثل خط التدوين في مؤلفات القرن التاسع الهجري.

❖ المصدر: المختار من إبداعات الخط العربي، ص١٤٣.

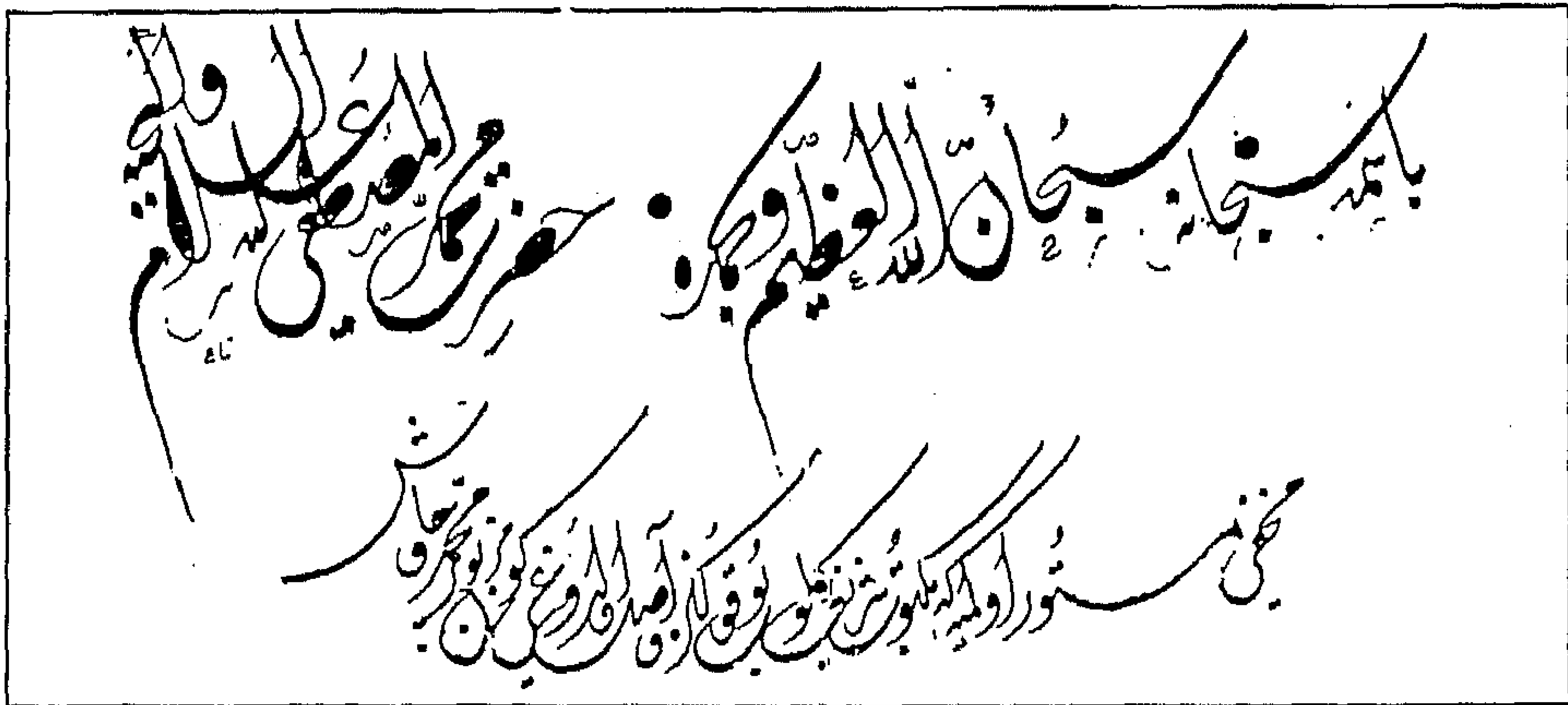


قطعة بخط النستعليق (النسخ الفارسي) وقد كتبها المير علي التبريزي (ت ٨٥٠هـ) الذي يعد أول من حدد قواعد خط النستعليق

❖ المصدر: أطلس الخط والخطوط، ص٤٢، حبيب الله فضائلي.



خط الثلث والنسخ بقلم الشيخ حمد الله الأماسي (٨٤٠-٩٢٥هـ) وهو الذي شق طريقة جديدة في كتابة الأقلام الستة وخاصة الثلث والنسخ، وأصبح أسلوبه هو المتبع في هذه الخطوط.



نموذج لخط الديواني إبان بدء الاهتمام به في عصر محمد الفاتح (٨٥٥-٨٦٦هـ) بقلم تاج الدين، وهو واضع الشكل الجديد له بحيث أصبح سهل القراءة والكتابة مع وقعه الجميل على العين.

❖ المصدر: صنعتنا الخطية، ص٧٨، ١٠٧، محيي الدين سرين.

لقد آن التزود إن غفلنا وأخذ الحظ من باقي الشباب

يحول عن قريب من قصور مزخرفة إلى بيت التراب فيسلم فيه مهجورا فريدا

أحاط به شحوب الاغتراب وهول الحشر أفظع كل أمر إذا دعي ابن آدم للحساب

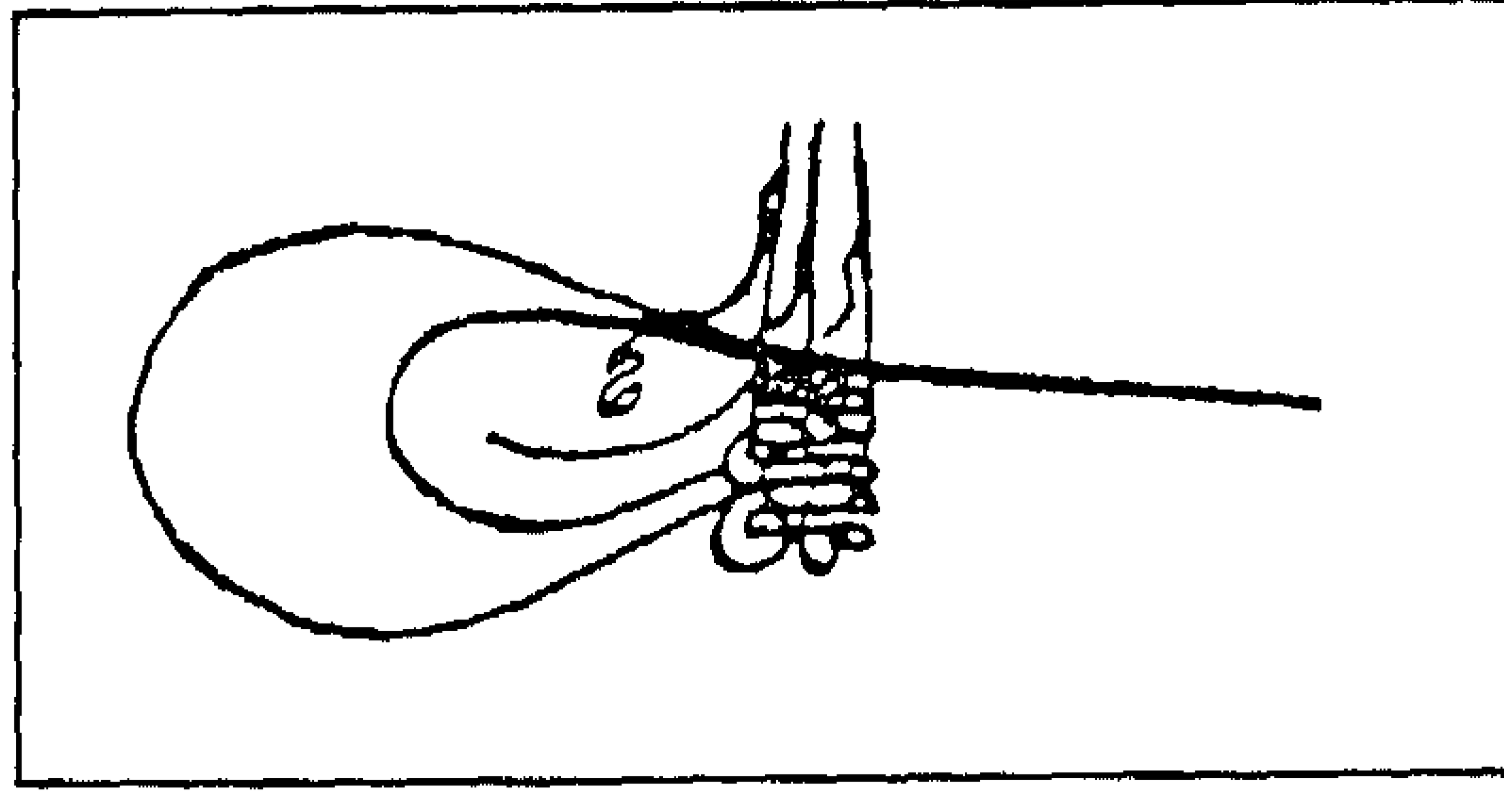
فقبحا لكل شيء نحن فيه من الجمع

سوده عثمان المعروف بحافظ القرآن سنة ١٠٩٦

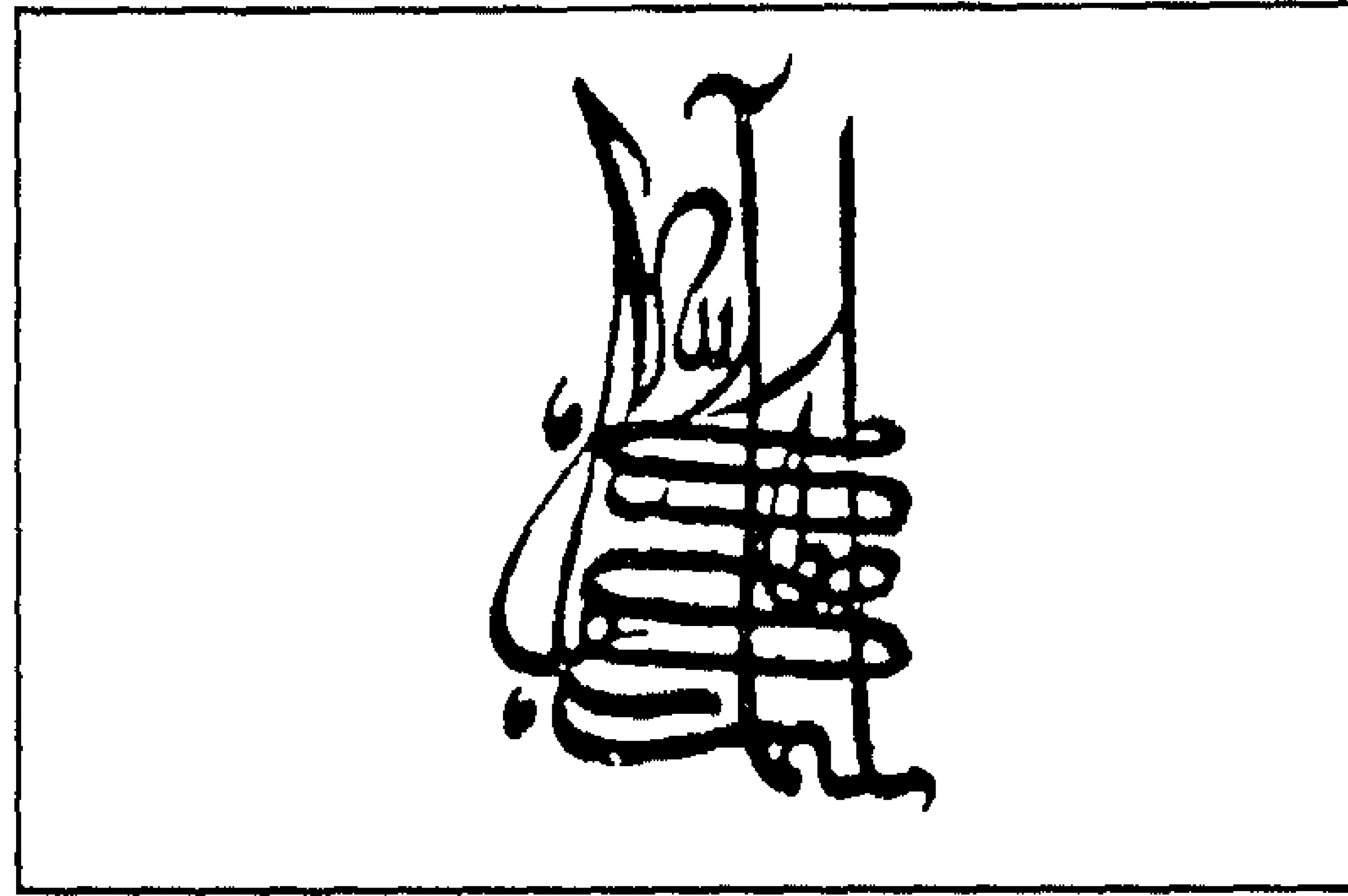
خط الثلث والنسخ من مرقعة للخطاط الحافظ عثمان كتبها سنة ١٠٩٦هـ، وهو صاحب المصحف المشهور الذي كتبه في عام ١٦٨٢م وهو في الأربعين من عمره، وطبع بعد ذلك منذ القرن التاسع عشر ثم انتشر في أنحاء العالم الإسلامي.

❖ المصدر: صنعتنا الخطية، ص٨٣، محيي الدين سرين.

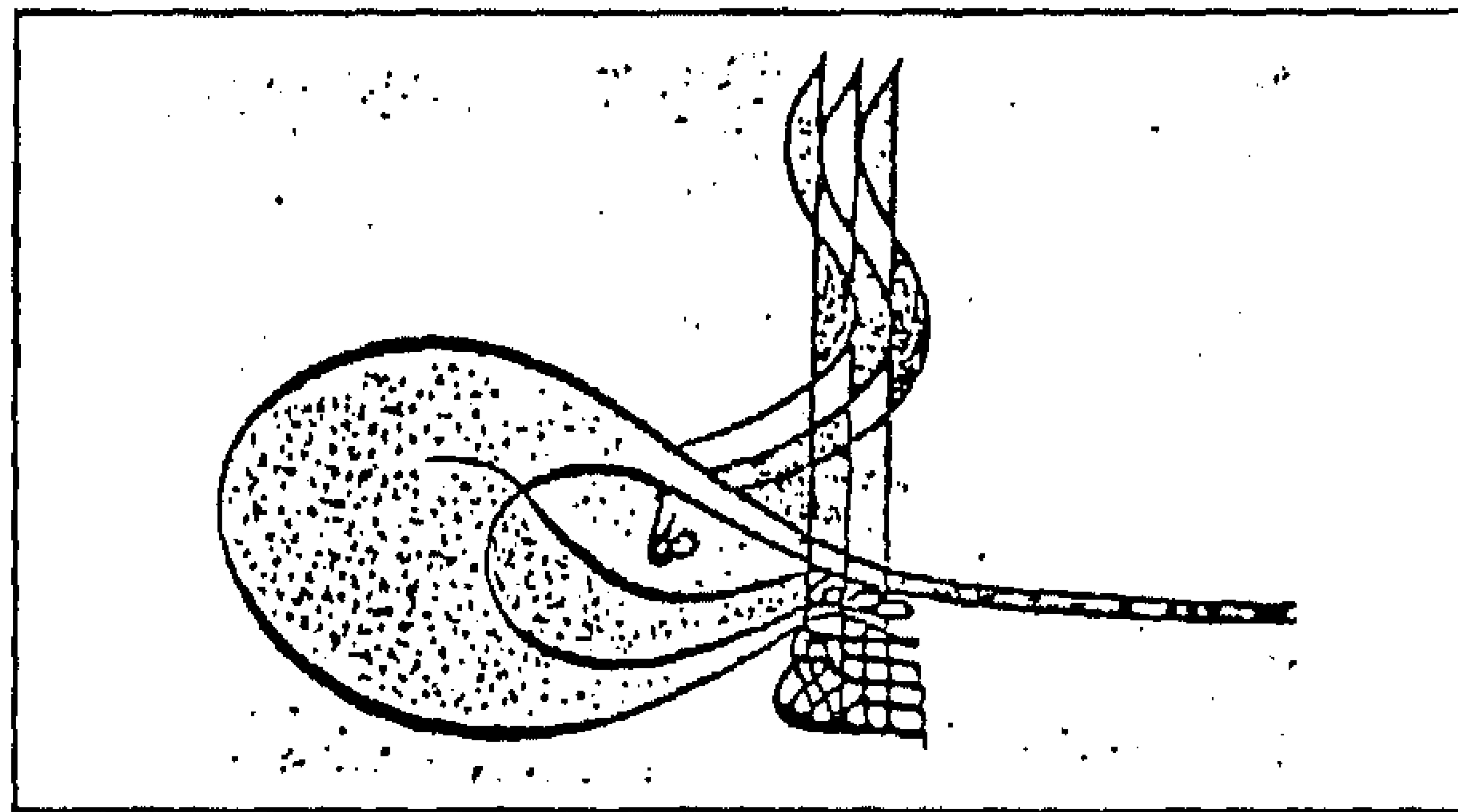
أشكال قديمة للطغراء، وفيها تظهر بدايات تشكل قالب الطغراء



طغرا باسم السلطان محمد الفاتح،
مؤرخة سنة ٨٧٤، مرسومة فوق وقف في أنقرة



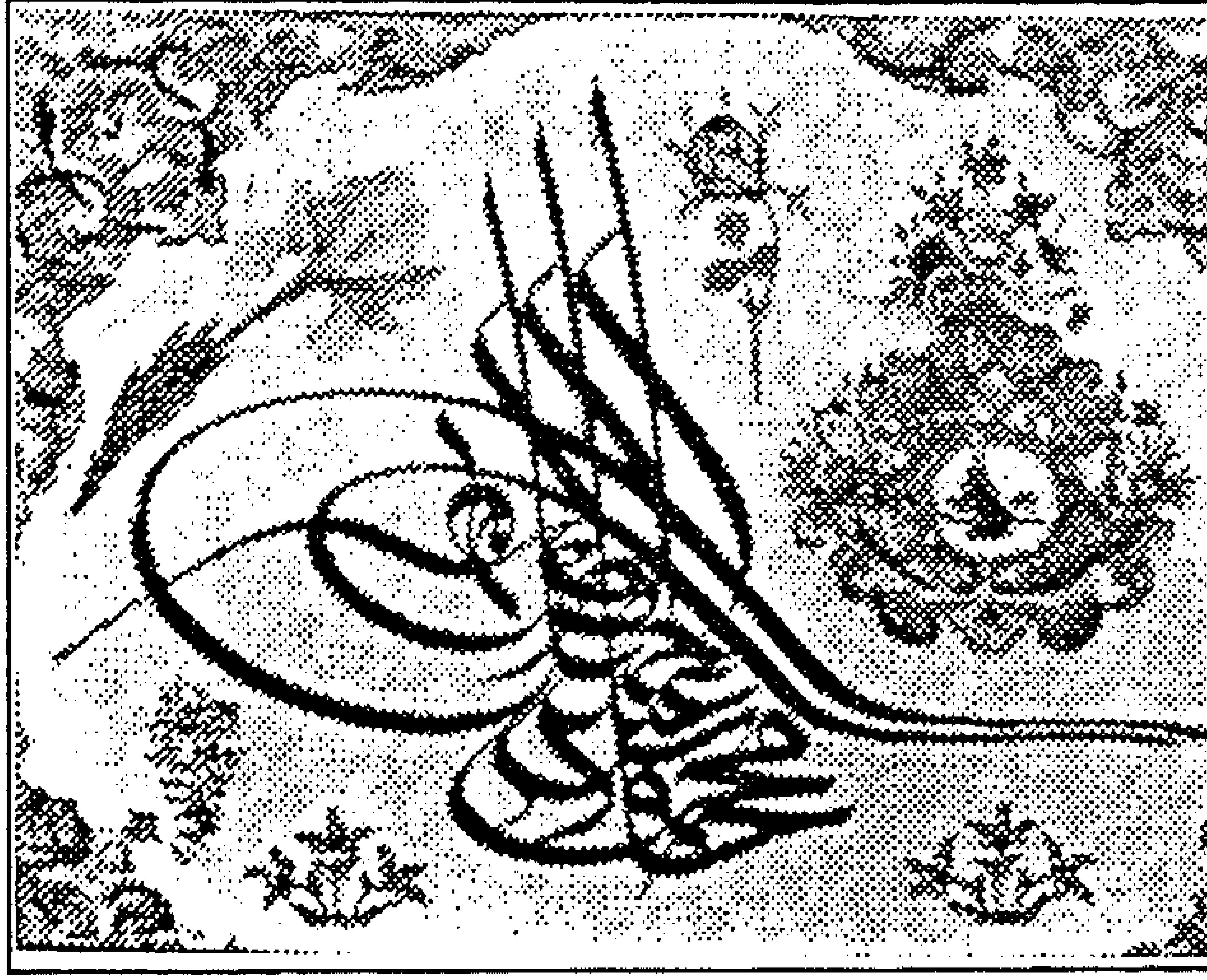
على شكل الطغرا، باسم سليمان القانوني إبان إمارته،
في متحف طوب قابو



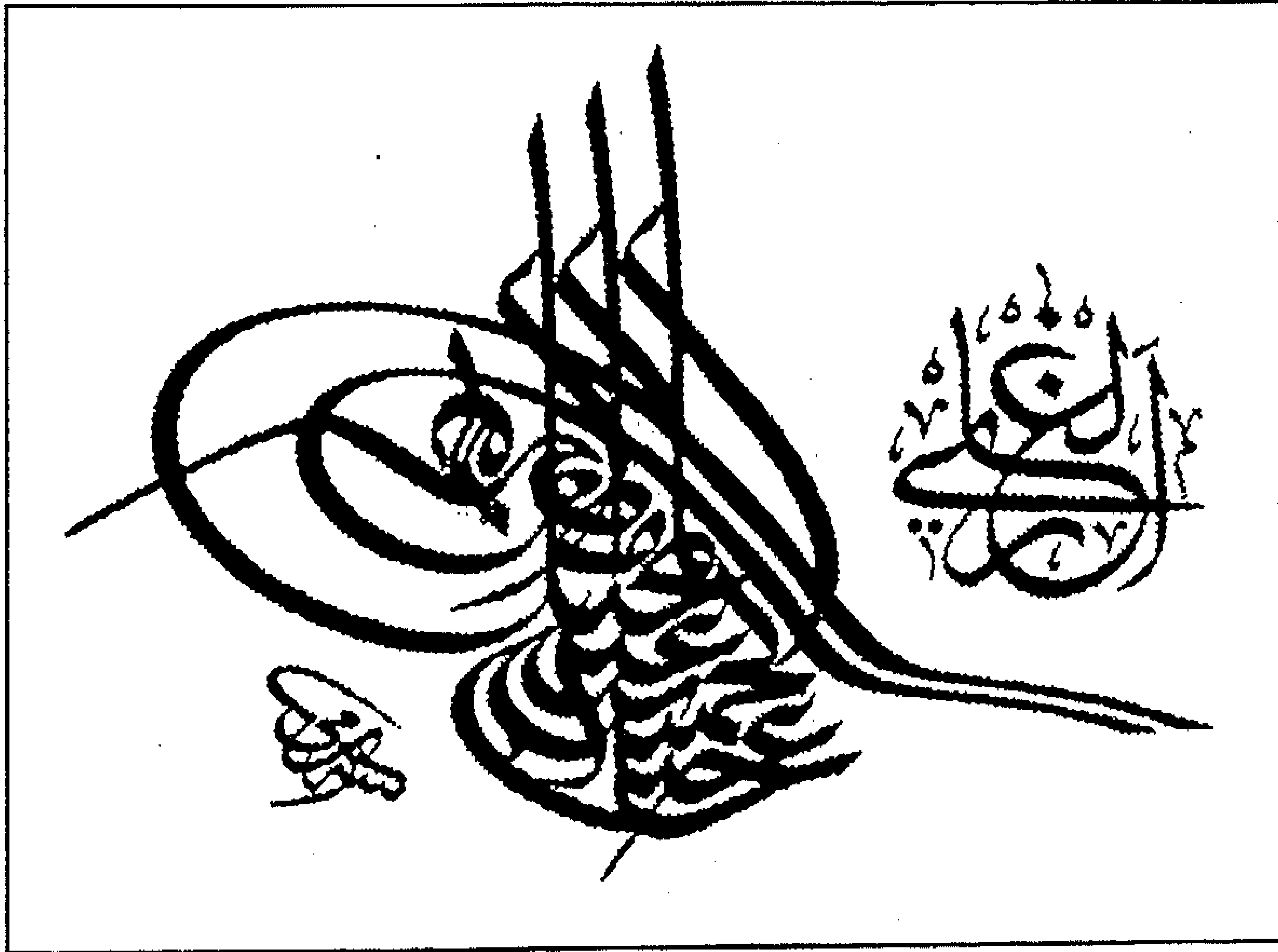
طغرا باسم السلطان سليمان القانوني سنة ٩٥٦، في متحف طوب قابو

❖ المصدر: أطلس الخط والخطوط، حبيب الله فضائلي، ص٥٢.

الطغراء في قمة تطورها



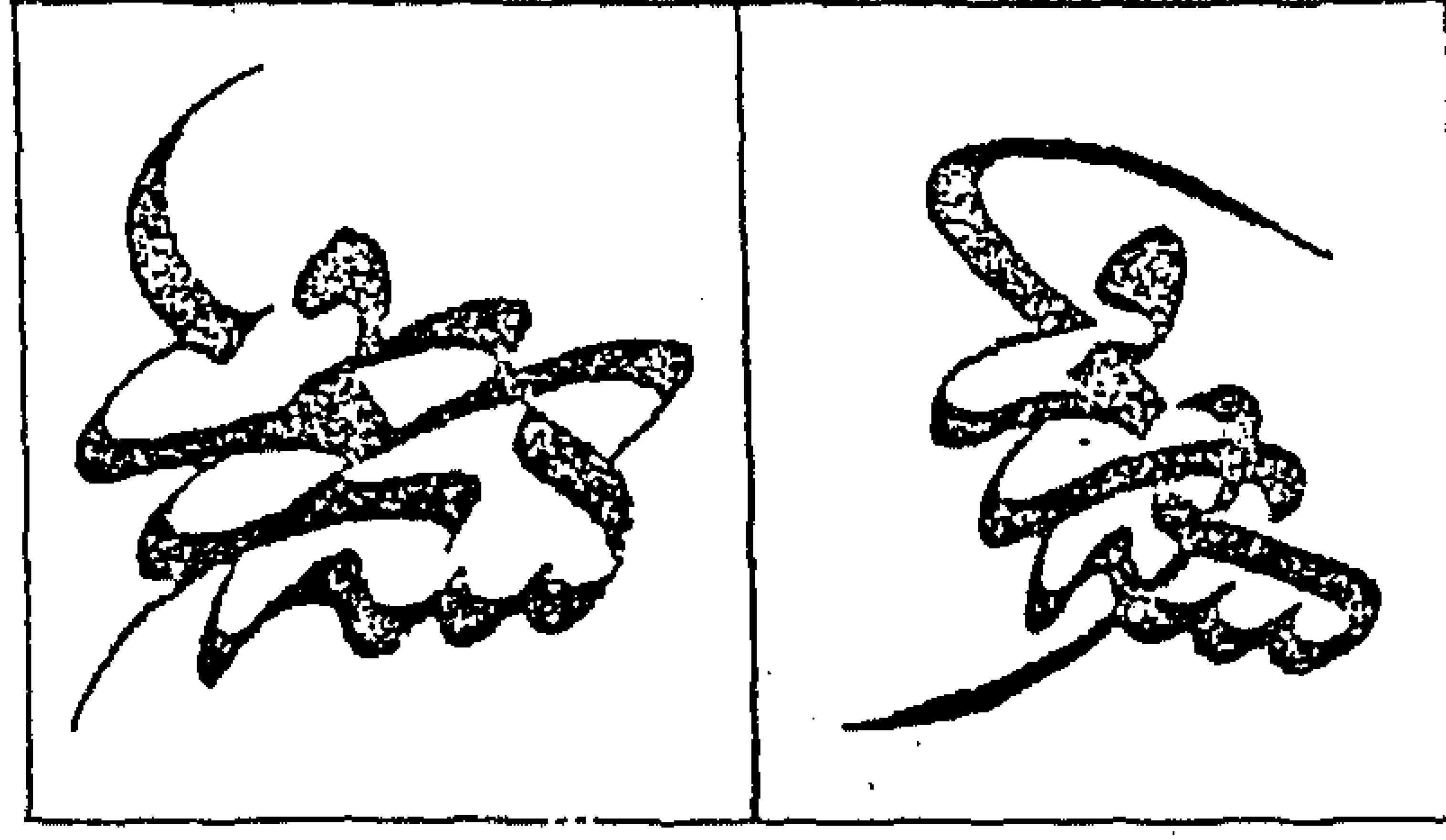
طغراء رسمها الخطاط التركي مصطفى راقم للسلطان محمود الثاني



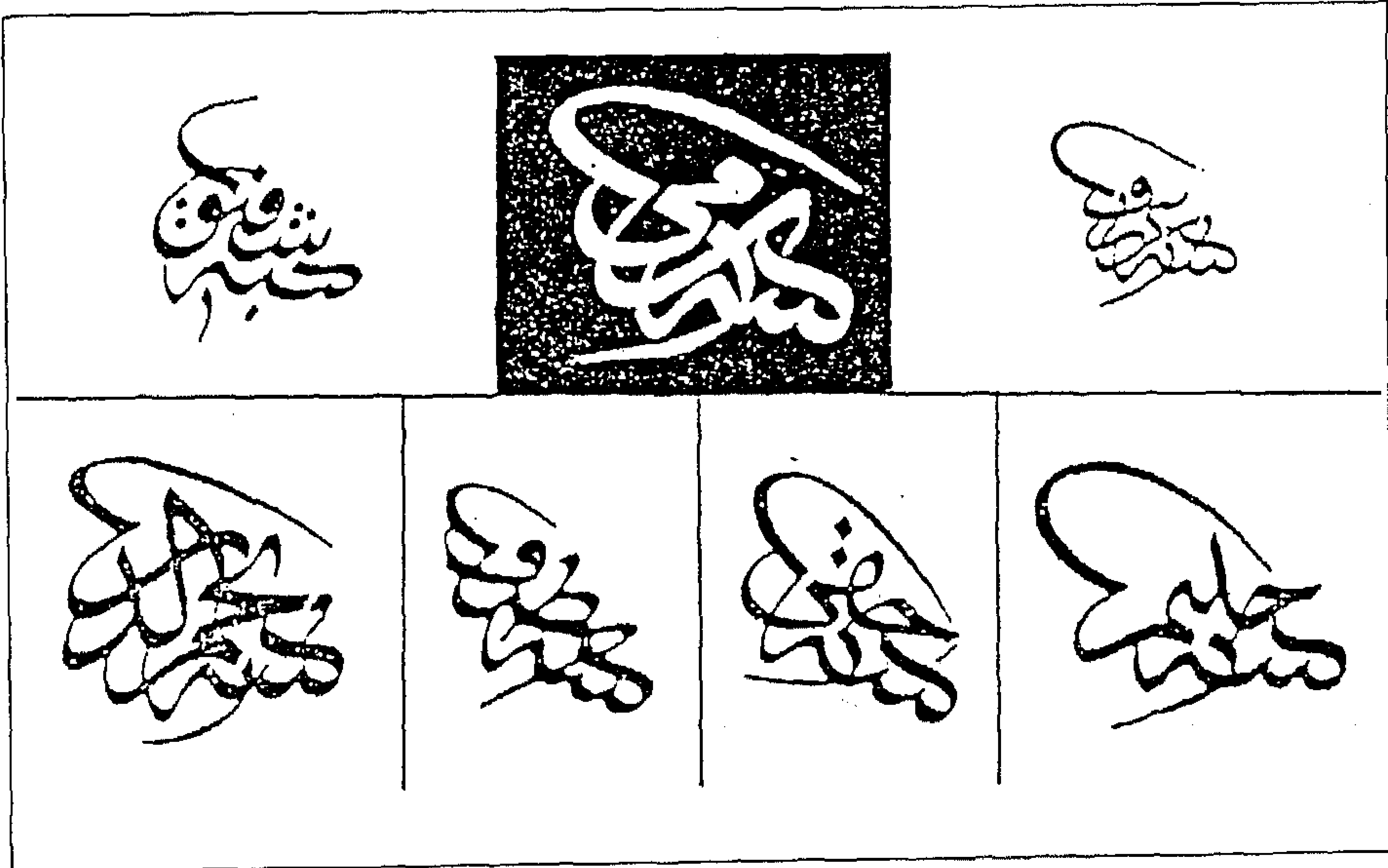
طغراء برسم الخطاط سامي للسلطان عبدالحميد خان بن عبدالمجيد

إجازة بخطي الثلث والنسخ للسلطان عبدالمجيد خان من الخطاط محمد طاهر (١٢٥٩هـ)

❖ المصدر: نصار محمد منصور: الإجازة في فن الخط العربي.



نموذجان للطريقة التي ابتكرها الخطاط مصطفى راقم
في كتابه التوقيع (الإمضاء)



تواقيع بعض الخطاطين الذين قلدوا مصطفى راقم في توقيعه

❖ المصدر: نصار محمد منصور: الإجازة في فن الخط العربي، ص٢١٧.

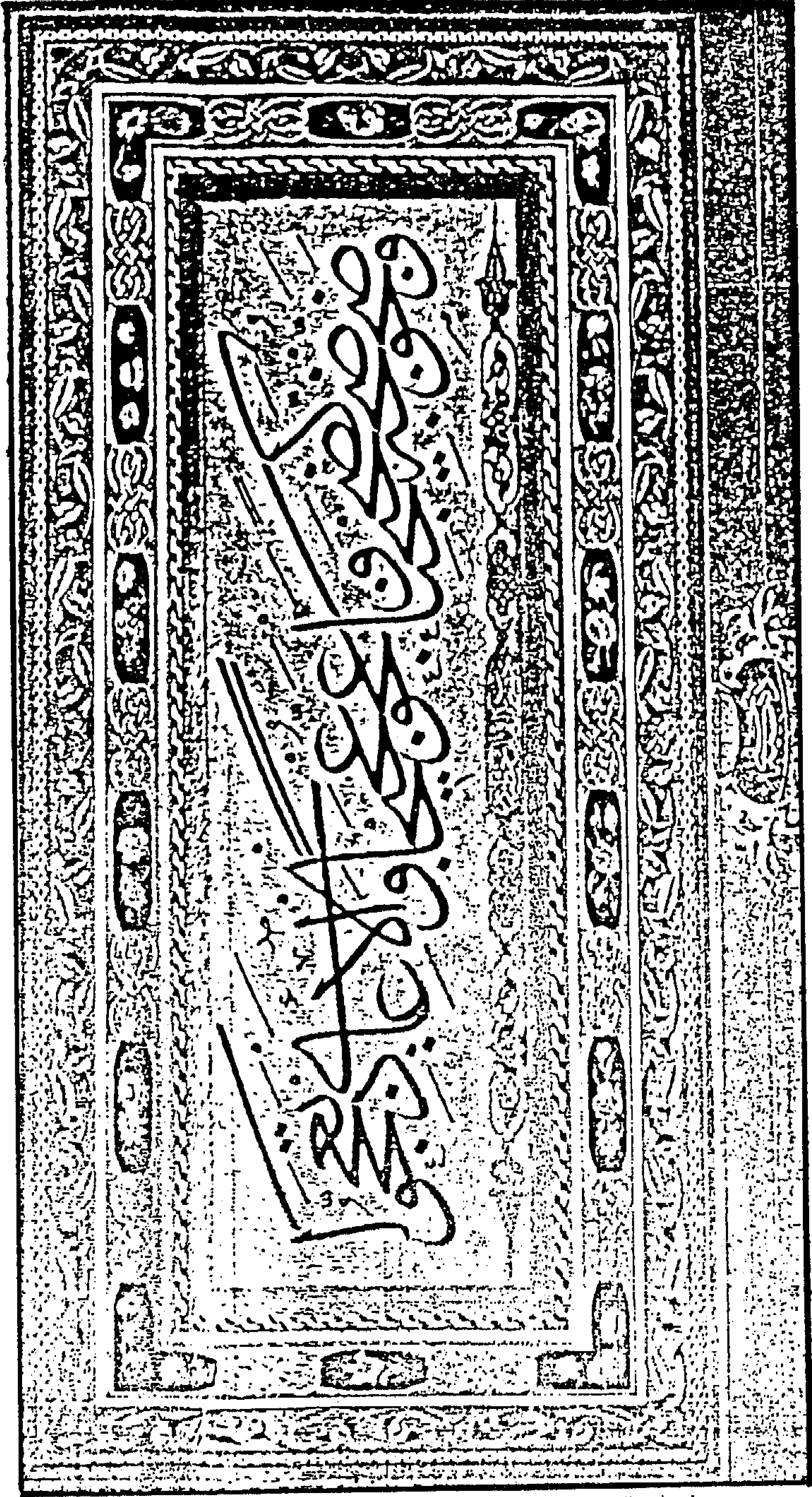
من كل فن عميق

التركيب في خط النستعليق الفارسي

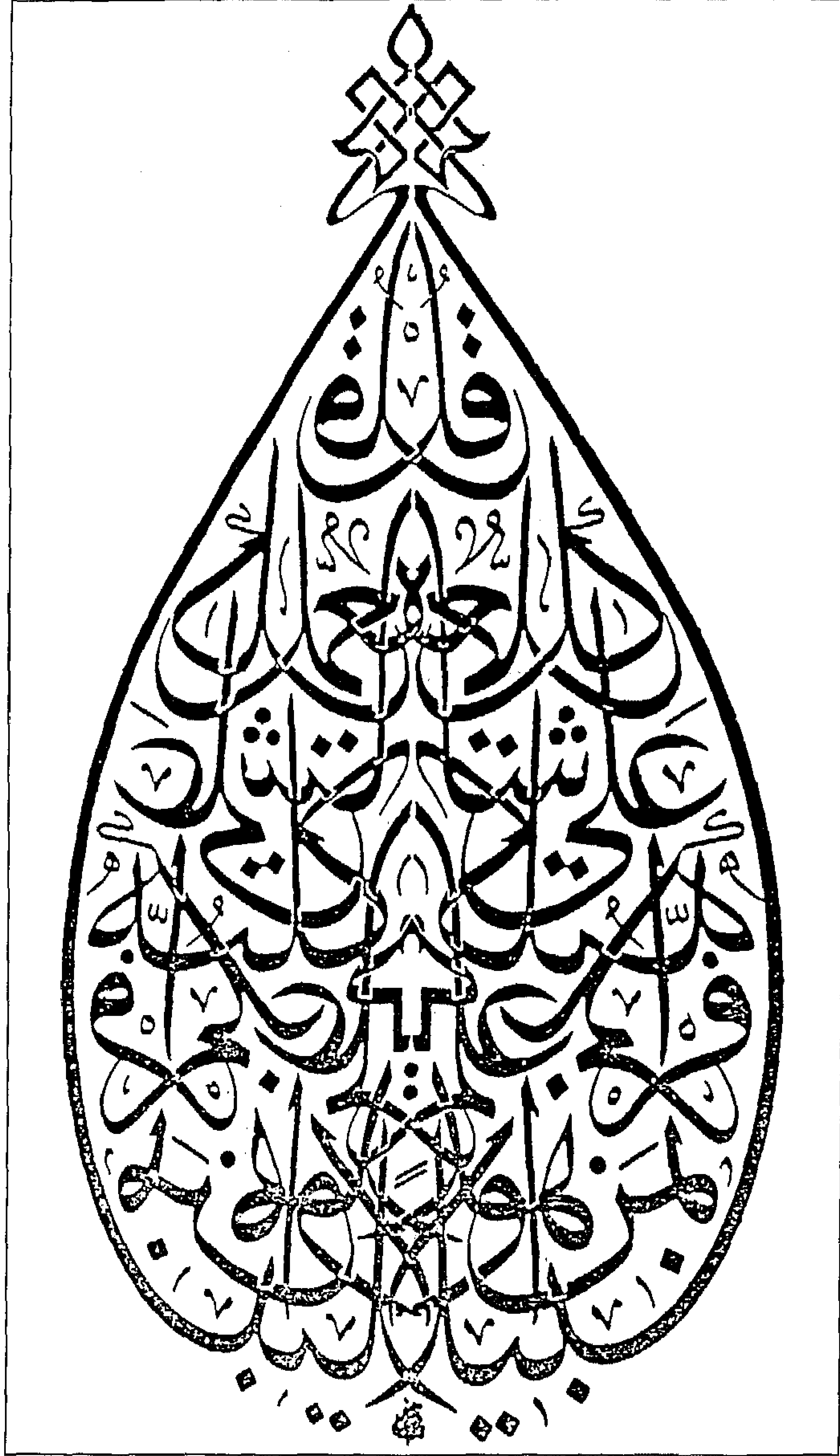
حيث ربط الخطاط الكلمات الأربع مع بعضها بنهاياتها المشابهة فكانت تصميمًا فنيًا يدل على قدرات خطية عالية مع ذوق فني مرهف.

❖ المصدر: د. يوسف محمود غلام: الفن في الخط العربي، ص٦٨.

قطعة بخط الثلث لمصطفى راقم وفيها تظهر مقدرة راقم في جمال حروفه، وقدرته على دقة التكرار للحرف الواحد بشكل متقن، انظر حروف الضاد، والعين والحاء والجيم...



❖ المصدر: كامل البابا: روح الخط العربي، ص١٩٩.



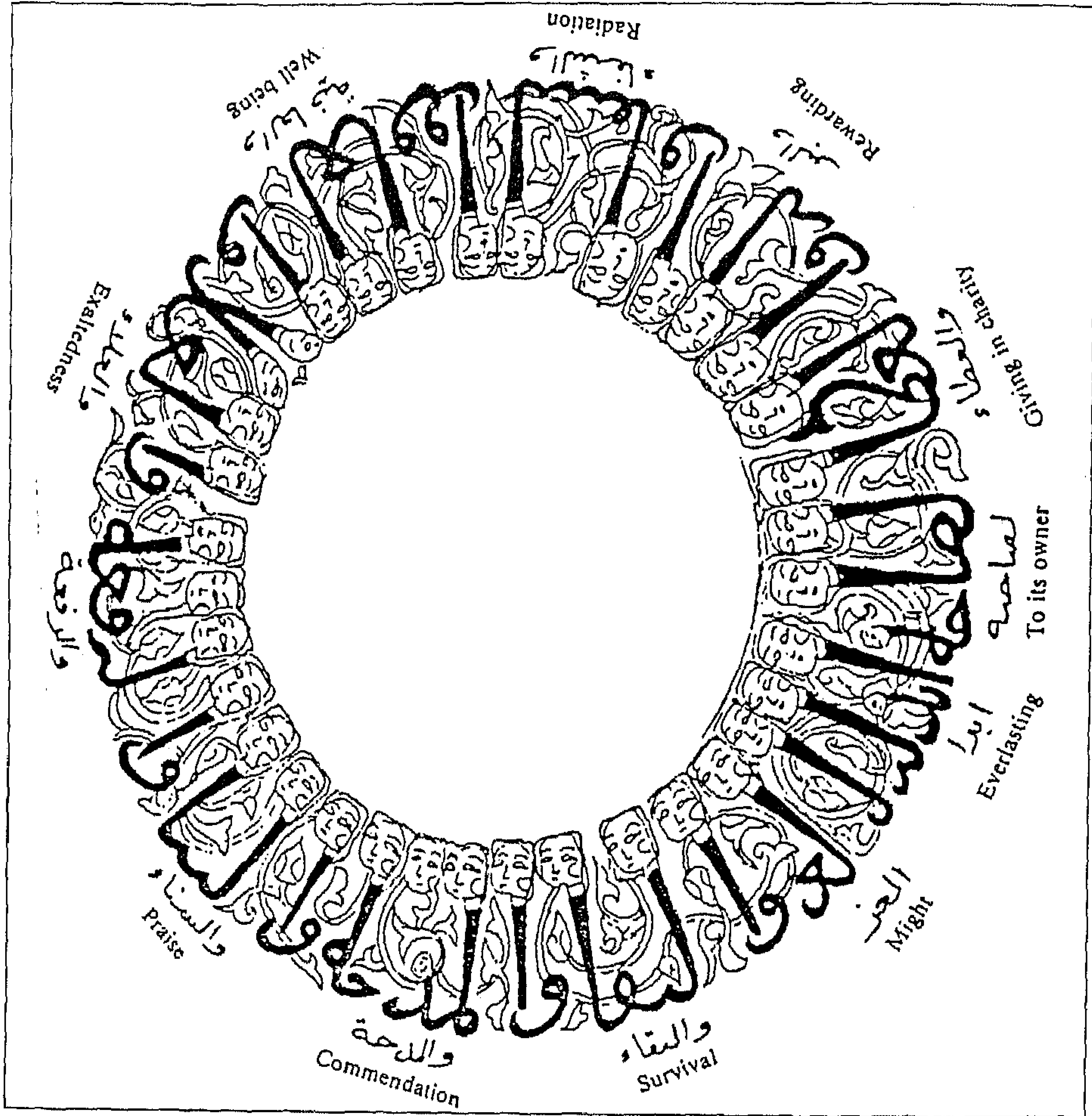
لوحة فنية بقلم الخطاط محمد شفيق (ت ١٢٩٧هـ) نصها «قل كل يعمل على شاكلته فربكم أعلم بمن هو أهدى سبيلاً» وقد جاءت على شكل إجاصة، وأخذ فيها الخطاط بأسلوب التركيب المتناظر.

❖ المصدر: كامل البابا: روح الخط العربي، ص٢٠٩.



لوحة فنية «يا فتاح يا سلام» كتبها الخطاط محمد فهمي (١٢٧٦-١٣٣٣هـ) سنة ١٣٢٨هـ وفيها يبرز فن التركيب في خط الثلث، وقدرة الخطاط الفنية على توزيع حروف اللوحة.

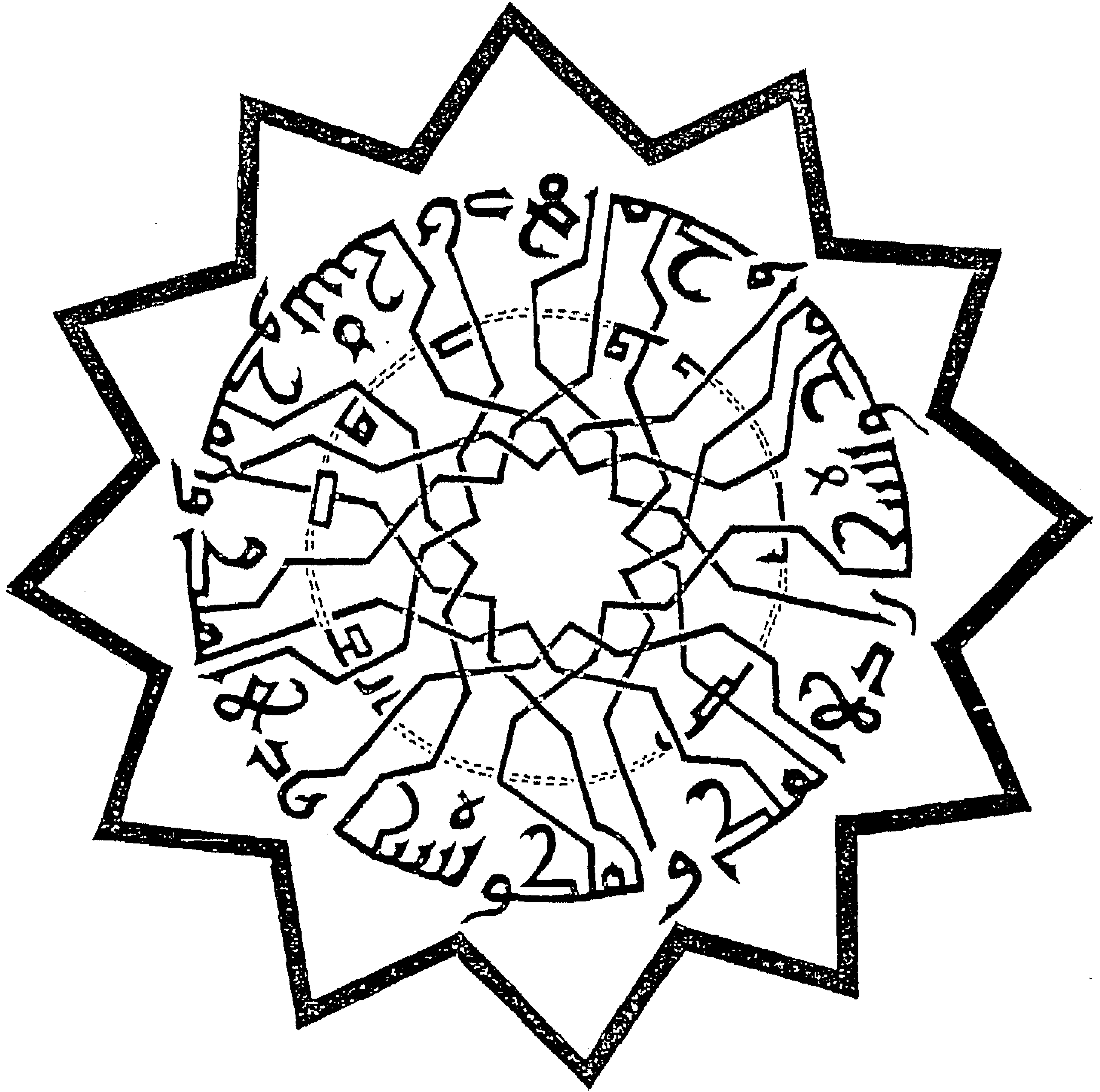
❖ المصدر: محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بخط الثلث الجلي، ص٢٣٤.



صورة لكتابة تمثل الفن في الخط العربي، حيث جاءت الكتابة الخطية ممتزجة بضفائر متنوعة من الرؤوس، والكتابة تحيط بإبريق نحاسي مطعم بالفضة صنعه فنان من الموصل اسمه أحمد الزاهي سنة ٦٢٠هـ

وهو محفوظ في متحف كليفلاند للفن في أوهايو بالولايات المتحدة الأمريكية.

❖ المصدر: د. يوسف محمود غلام، الفن في الخط العربي، ص٣٠٦ ، ٣١٧.



سبحان ذي الملك والملكوة

رسم توضيحي يبين تصميم بلاطة مزخرفة في مقبرة تيمور لنك في مدينة سمرقند، ويرجع تاريخها إلى سنة ٨٠٦هـ. والتصميم يمثل تشكيلاً بالخط الكوفي، استغلت فيه قوائم الحروف لإحداث تعانق بينها في وسط الإطار النجمي مكونة شكلاً زخرفيًا، وهو يمثل طورًا من أطوار الخط الفني.

❖ المصدر: د. يوسف محمود غلام: الفن في الخط العربي، ص٩٩، ١٠١.

ر بالهمزة بعد **قال أبو عمرو** ○

...ة أن لا يلزم من قال بالقول الاول لقول مخالفة له فيما يتفق فيه
حركة الهمزة واللام بالكسرة نحو قوله لإيلاف قريش .:.
ولاخوانهم وشبهه .:. وفيما يختلف فيه نحو قوله لاقتلنه
ولالى الجحيم وشبهه ○ وذلك أنه يجب على قوله وما أصله
أن تجعل الكسرة اولا .: والهمزة بعد ذلك فتوافق بذلك
مذهب الخليل ومن تابعه إذ الاول في ذلك هو حرف اللام
والثاني هو حرف الهمزة باتفاق ○ فإن قال بل أن قوله
أصله ولا أزول عن مذهبي فأجعل الهمزة في ذلك أولا إذ هو
كرهما .: وأجعل الحركة بعد ذلك .: قيل له قد تركت قولك
وزلت عن مذهبك أن الملفوظ به أولا هو اللام .: وأن الملفوظ
به آخرا هو الهمزة فجعلت الهمزة أولا ابتداء ثم الحركة
آخرا .: فهذا بين وبالله التوفيق ○

تم الكتاب بحمد الله وحسن عونه وذلك في العشر الاوسط
من شهر جمادى الآخرة تمام اثنين وعشرين وخمسمائة ○
وقوبل بالام فصح بحمد الله وعونه في التاريخ فليس فيه من نقص
ولا خلل إلا ما أنهمه كاتبه على سبيل النسيان لا على سبيل العمد
يرحم الله كاتبه وقاريه ورحم من دعا لهما بالرحمة آمين
وصلى الله على محمد نبيه وعلى آله وسلم

الخط الأندلسي في أوائل القرن السادس الهجري، وتظهر الدائرة المنقوطة، والمفرغة، والنقط المثلثة، وهما من علامات الترقيم في المخطوطات العربية، والصورة هي لآخر صفحة من مخطوطة لكتاب المقنع لأبي عمرو الداني كتبت عام ٥٢٢هـ، وهي نسخة من كتب المدرسة المرادية المضافة إلى المكتبة الظاهرية في دمشق (عن الكتاب المطبوع للمقنع).


سورة النبأ اربعون آية وهي مكية
بسم الله الرحمن الرحيم
عم يتساءلون عن النبإ العظيم الذي هم
فيه مختلفون كلا سيعلمون ثم كلا
سيعلمون ألم نجعل الأرض مهادا و
الجبال أوتادا وخلقناكم أزواجا وجعلنا
نومكم سباتا وجعلنا الليل لباسا
وجعلنا النهار معاشا وبنينا فوقكم

صفحة من مخطوط قرآني على الورق، كتب بخط النسخ في إيران، يرجع تاريخ نسخه إلى القرن الحادي عشر الهجري، وفيه يلحظ وجود بعض علامات الترقيم، وهي تشير إلى بدايات إدراج علامات خاصة للوقف في كتابة المصاحف

❖ المصدر: معرض نفائس بيت القرآن الكريم في البحرين، دليل معرض مؤقت مقام في دار الآثار الإسلامية في الكويت، رمضان ١٤٠٧هـ، ص١٠٧.

علامات الوقف في القرآن الكريم من خلال بعض المصاحف المتداولة

	الوقف اللازم	الوقف الممنوع	الوقف الجائز	الوقف الجائز مع كون الوصل أولى	الوقف الجائز مع كون الوقف أولى	تعانق الوقف	الوقف المطلق المجرد عن اللزوم والجواز
ن١	م	لا	ج	صلى	قلى	∴	-
ن٢	م	لا	ج	ز	ج	∴	ط
ن٣	م	لا	ج	صلى	-	∴	ط
ن٤	راء	لا	ج	ز	-	∴	-

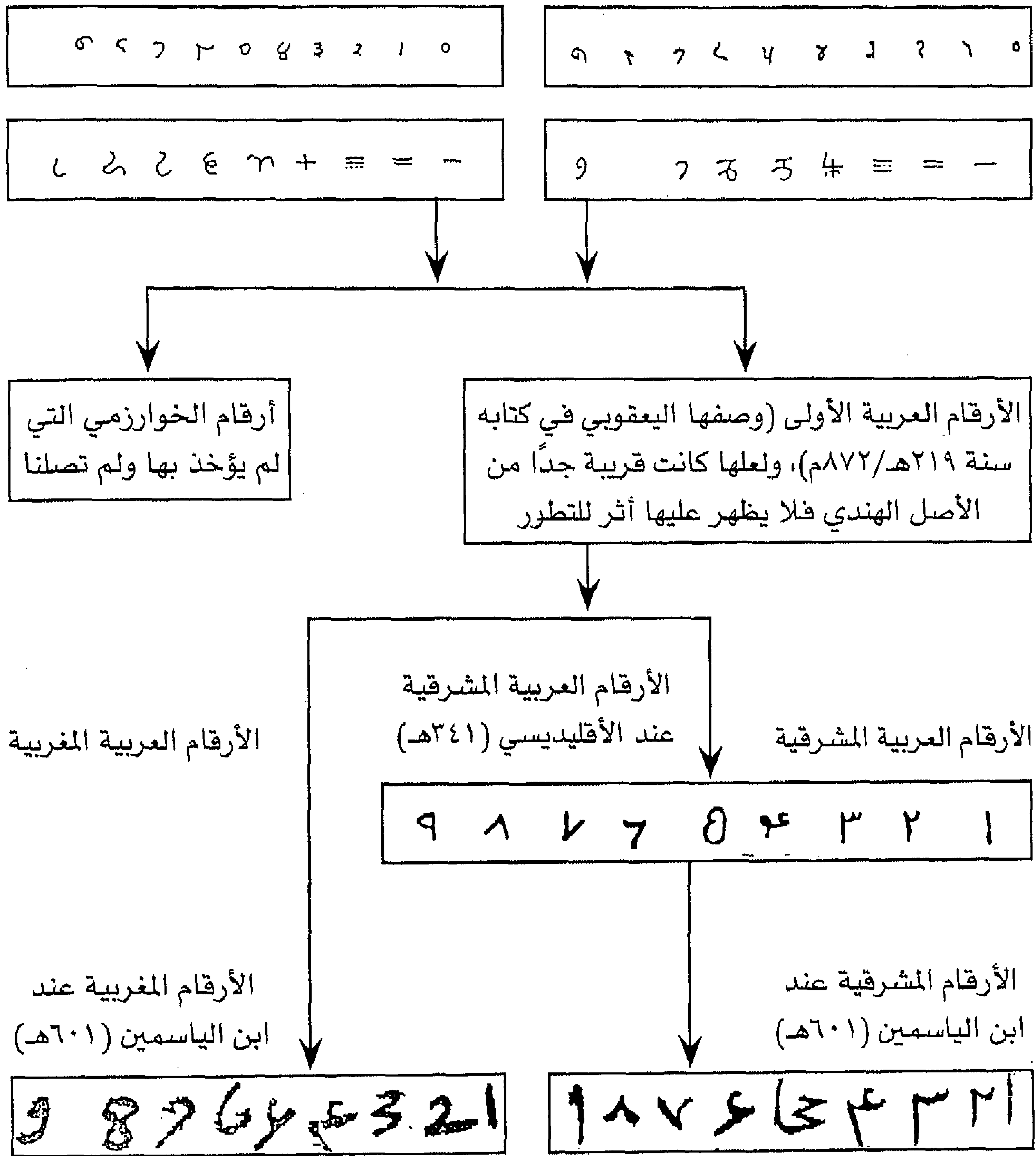
	الرخصة إذا ضاق النفس ويقف ثم لايعود	علامة الوصل عند أكثر القراء ويجوز الوقف	وقفة لطيفة والوقف أولى من الوصل	سكتة خفيفة	الوقف الذي لم يقل به أكثر العلماء	الوقف الكافي	الوقف التام
ن١	-	-	-	-	-	-	-
ن٢	ص	ق	قف	-	-	-	-
ن٣	ص	ق	قف	س	-	-	-
ن٤	ص	-	قف	س	ق	ك	ت

ن١: المصحف المطبوع في مصر سنة ١٣٣٧هـ، بخط محمد علي خلف الحسيني.

ن٢: مصحف طبعته مؤسسة الكتاب في بيروت سنة ١٣٩٨هـ.

ن٣: مصحف مطبوع في باكستان.

ن٤: علامات الوقف كما وردت عند الدكتور عبدالفتاح حموز في كتابه «علامات الترقيم في العربية».



لوحة تطور الأرقام العربية (المشرقية والمغربية)

من إحدى سلاسل الأرقام الهندية

الأرقام العربية المشرقية عند الأقليديسي (٣٤١هـ) والشكل نفسه تقريبًا عند الطوسي (٦٥٧هـ)

الأرقام العربية المشرقية عند ابن الياسمين (٦٠١هـ)
عن مخطوطة كتابه «تلقيح الأفكار بالمثل برسم الغبار»

أشكال الأرقام المشرقية قبل تطورها الأخير ويظهر في مصاحف طبعت في باكستان

الأرقام العربية المشرقية

الأرقام العربية المغربية عند ابن الياسمين (٦٠١هـ)
عن مخطوطة كتابه «تلقيح الأفكار بالمثل برسم الغبار»

الأرقام العربية المغربية كما وردت عند ابن البنا (٧٢١هـ)

الأرقام العربية المغربية كما وردت عند زغريد هونكة

الأرقام العربية المغربية

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	صفر
ابن البنا (٧٢١هـ/١٣٢١م)										
٨١٥هـ/١٤١٢م										
السخاوي (١٠٠٠هـ/)										

تطور الأرقام العربية المغربية، إلى نهاية القرن العاشر الهجري، عن الجدول الذي صنعه الدكتور عدنان الخطيب، مجلة مجمع اللغة العربية في دمشق، ربيع الآخر ١٣٩٦هـ، ج٢، م٥١، ص٣٩٠

أقدم مثال للأرقام العربية المغربية في المخطوطات الأوروبية (مخطوطة كتبت في أسبانيا/ الأندلس عام ٢٦٦هـ (٩٧٦م)

عن: Number stores of Long ago by David E. Smith

الأرقام العربية المغربية في أوروبا في القرن الحادي عشر

عن زغريد هونكة: شمس العربي تسطع على العرب، ص٨٥

قائمة المراجع

١) القرآن الكريم: مجموعة من المصاحف المطبوعة، وصور من مخطوطات القرآن الكريم.

٢) إبراهيم، سيد: الخط العربي أصوله وتطوره، مجلة المجلة، القاهرة، ع١٣٩، يوليو، تموز ١٩٦٨م.

٣) الأبوكاتو، محمد عبد الغني: رحلة مع الخط العربي، مجلة العربي، الكويت، ع٢٨٣، يونيو ١٩٨٢م.

٤) أحمد، يوسف: الخط الكوفي، الرسالة الثانية، مطبعة حجازي، القاهرة، ط١، ١٣٥٢هـ.

٥) أرنولد بريجز، كريستي: تراث الإسلام في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة، ترجمة د. زكي محمد حسن، دار الكتاب العربي، سورية، ط١، ١٩٨٤م.

٦) الأسد، د. ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية. دار الجيل، بيروت.

٧) إسماعيل، د. شعبان محمد: رسم المصحف وضبطه بين التوقيف والاصطلاح، دار الثقافة، الدوحة ـ قطر، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

٨) الأعظمي، الخطاط وليد: خصائص الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد. ج٢، م٣١، جمادى الأولى ١٤٠٠هـ/ نيسان ١٩٨٠م.

٩) الأعظمي، الخطاط وليد: تراجم خطاطي بغداد المعاصرين، ج١، مكتبة النهضة، بغداد، دار القلم، بيرت، ط١، ١٩٧٧م.

١٠) آل ياسين، محمد حسن: الأرقام العربية ووحدة استعمالاتها، اللغة العربية والوعي القومي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.

١١) آل ياسين، الشيخ محمد حسن: الأرقام العربية، مولدها، نشأتها، تطورها، بغداد، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

١٢) الألفي، أبو صالح: الخط العربي كفن تشكيلي ووظيفته في الفنون الإسلامية، مجلة القاهرة، القاهرة، ع ١٣٩، يوليو ١٩٦٨م.
١٣) الأنباري، أبو بكر محمد بن قاسم: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق وتعليق عبدالسلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، القاهرة.
١٤) أنور، د. سهيل: الخطاط البغدادي علي بن هلال المشهور بابن البواب، ترجمه محمد بهجة الأثري، عزيز سامي، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٣٧٧هـ/١٩٥٨م.
١٥) البابا، كامل: روح الخط العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣م.
١٦) الباشا: د. حسن: أثر الخط العربي على الفنون الأوروبية، مجلة القاهرة، القاهرة. ع١٣٩، يوليو ١٩٦٨م.
١٧) باشا، أحمد زكي: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية. قدم له واعتنى بنشره عبدالفتاح أبوغدة، مكتب المطبوعات الإسلامية بحلب، مكتبة النهضة، بيروت، ١٤٠٧هـ /١٩٨٧م.
١٨) البخاري، أبو عبدالله محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري، راجعه وضبطه وفهرسه: الشيخ محمد علي قطب، والشيخ هشام البخاري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.
١٩) بركة، بسام: الحرف العربي بين الدلالة اللغوية والفن الإسلامي، صحيفة الحياة، لندن، ع١١٩٨٠، ١٠ ديسمبر ١٩٩٥م/ ١٨رجب ١٤١٦هـ.
٢٠) برهام، د. إبراهيم عبدالعزيز: أولويات الدراسات اللسانية عند العرب «النقط»، بحوث كلية اللغة العربية، السنة الثانية، ع٢، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٤٠٤هـ/١٤٠٥هـ.
٢١) بروكلمان، كارل: فقه اللغات السامية،. ترجمه د. رمضان عبدالتواب، مطبوعات جامعة الرياض، الرياض، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م.
٢٢) بشر، د. كمال محمد: علم اللغة العام الأصوات، دار المعارف، القاهرة، ط٧، ١٩٨٠م.

٢٣) البطليوسي، أبو محمد عبدالله بن السيد: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، القسم الأول، تحقيق: مصطفى السقا، و د. حامد عبدالمجيد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١م.

٢٤) بعلبكي، د. رمزي: الكتابة العربية والسامية، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

٢٥) البغدادي، عبدالقاهر بن طاهر: التكملة في الحساب، مع رسالة له في المساحة، تحقيق ودراسة د. أحمد سليم سعيدان، منشورات معهد المخطوطات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الكويت، ط١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م.

٢٦) البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر: البلدان وفتوحها وأحكامها، حققه وقدم له: د. سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

٢٧) بهنسي، د. عفيف: جمالية الفن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ع١٤، الكويت.

٢٨) بيت القرآن: معرض نفائس بيت القرآن الكريم في البحرين، دليل معرض مؤقت مقام في دار الآثار الإسلامية في الكويت، رمضان ١٤٠٧هـ

٢٩) بيدرسن، يوهنس: الكتاب العربي منذ نشأته حتى عصر الطباعة، ترجمة: د. حيدر غيبة. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٨٩م.

٣٠) التازي، عبدالهادي: الأرقام المغربية أرقام عربية أصيلة، مجلة اللسان العربي المغربية، ع٢: ٣٧، ١٣٨٤هـ/١٩٦٥م.

٣١) التوحيدي، أبو حيان: رسالة في علم الكتابة، نبذة من الرسالة ضمن مصور الخط العربي: ناجي زين الدين، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م.

٣٢) الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، دار الفكر، ط٤، بيروت.

٣٣) الجبوري، تركي عطية عبود: الخط العربي الإسلامي، وقف على إخراجه وتصحيحه علي الخاقاني، دار التراث الإسلامي، بيروت، ودار البيان، بغداد، ساعدت وزارة الإعلام على نشره، ط١، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.
٣٤) الجبوري، د. يحي وهيب: الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
٣٥) الجبوري، محمود شكري: الخطاط ياقوت المستعصمي، مجلة المورد، م١٥، ع٤، بغداد.
٣٦) الجبوري، محمود شكري: نشأة الخط العربي وتطوره، منشورات مكتبة الشرق الجديد، بغداد، ساعدت على نشره وزارة الإعلام، ١٩٧٤م.
٣٧) جبوري، سهيلة ياسين: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، رسالة ماجستير، ساعدت جامعة بغداد على نشرها، ١٩٧٧م.
٣٨ جمعة، د. إبراهيم: قصة الكتابة العربية، ط٣، المطبعة العالمية، القاهرة.
٣٩) جمعة، د. إبراهيم: دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي. المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٦٩م.
٤٠) ابن جني: سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا وزملائه، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٥٤م.
٤١) ابن جني، عثمان: سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق د. حسن هنداوي، ط٢، دار القلم، دمشق، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.
٤٢) الجهشياري، أبو عبدالله محمد بن عبدوس: كتاب الوزراء والكتاب، حققه مصطفى السقا، إبرهيم الأبياري، عبدالحفيظ شلبي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط٢، ١٤٠١هـ/١٩٨٠م.
٤٣) حاتم، عماد: فقه اللغة وتاريخ الكتابة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية.
٤٤) حاجي خليفة، مصطفى بن عبدالله: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مطبعة وكالة المعارف التركية، استانبول، ١٩٤١م.

٤٥) الحارثي، د. ناصر بن علي: نقش كتابي من القرن الرابع الهجري محفوظ في مركز المعلومات ببلدية الطائف، مجلة الدارة، الرياض، ع٢، السنة٢١.
٤٦) حامد عبدلله: الكتابة العربية، مجلة المجلة، القاهرة، ع١٣٩، يوليو/تموز ١٩٦٨م.
٤٧) حسان، د. تمام: اللغة معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩م.
٤٨) الحلوجي د. عبدالستار: المخطوط العربي منذ نشأته إلى آخر القرن الرابع الهجري، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، ط١، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م ط٢، مكتبة مصباح، جدة، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.
٤٩) الحمد، د. غانم قدوري: رسم المصحف، دراسة لغوية تاريخية، ط١، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، منشورات اللجنة الوطنية للاحتفال بمطلع القرن الخامس عشر الهجري، بغداد.
٥٠) الحمد، د. غانم قدري: موازنة بين رسم المصحف والنقوش العربية القديمة، بحث لغوي، مجلة المورد، بغداد، مج١٥، ع٤، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.
٥١) أبو حمدية، د. زكريا: هل الأبجدية اللاتينية أفضل لكتابة اللغة الصومالية من الأبجدية العربية؟، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع٢٨، السنة ١٤، شوال ١٤١٥هـ/ مارس ١٩٩٥م.
٥٢) الحموز، د. عبدالفتاح أحمد: فن الترقيم أصوله وعلاماته في العربية، دار عمارللنشر والتوزيع، عمان، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
٥٣) الحموز، د. عبدالفتاح أحمد: فن الإملاء في العربية، ط١، جزآن، دار عمار للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م.
٥٤) حميد الله، د. محمد: صنعة الكتابة في عهد الرسول والصحابة، المنهل، جدة، ع٣، ربيع الأول، ١٣٨٤هـ/ أغسطس ١٩٦٤م.
٥٥) ابن حنبل، أحمد الشيباني: مسند الإمام أحمد بن حنبل، مؤسسة قرطبة، مصر.

٥٦) حنش، إدهام محمد: الخط العربي في الوثائق العثمانية، دار المناهج، عمان، ط١، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

٥٧) الحيدري، بلند: تطوير الخط العربي على أيدي الخطاطين العثمانيين، مجلة المجلة، لندن، ع٧٢٩، ١ ـ ١٩٩٤/٢/٥م.

٥٨) خطاب، محمود شيت: السفارات والرسائل النبوية، كتاب النبي (ومواد كتابتهم)، مجلة المورد، بغداد، مج١٦، ع١.

٥٩) الخط العربي المبسط، مجلة أبل، م٣، ع٢٦، نوفمبر ١٩٩٣م.

٦٠) الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت: الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع، قدم له وحققه وخرج أخباره وعلق عليه ووضع فهارسه: د. محمد عجاج الخطيب، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

٦١) ابن خلدون، عبدالرحمن بن خلدون المغربي: مقدمة تاريخ ابن خلدون (مقدمة ابن خلدون)، م١، ط٢، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

٦٢) ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأنباء الزمان، م٢، حققه الدكتور إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

٦٣) الدالي، عبدالغزيز: الخطاطة، الكتابة العربية، مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

٦٤) الداني، أبو عمر عثمان بن سعيد: المحكم في نقط المصاحف، تحقيق د. عزة حسن، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٤٠٧هـ.

٦٥) الداني، أبو عمر عثمان بن سعيد: كتاب النقط، ملحق بكتاب المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، تحقيق محمد أحمد دهمان، دار الفكر، دمشق.

٦٦) الداني، أبو عمر عثمان بن سعيد: المقنع في معرفة مرسوم مصاحف أهل الأمصار، تحقيق محمد أحمد دهمان، دار الفكر، دمشق.

٦٧) ابن درستويه: كتاب الكتاب، تحقيق د. إبراهيم السامرائي، د. عبدالحسين الفتلي. دار عمار، عمان. ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

٦٨) الدفاع، د. علي عبدالله: العلوم البحتة في الحضارة الإسلامي، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٤٠٢هـ/١٩٨٣م.
٦٩) الدفاع، د. علي عبدالله: الموجز في التراث العلمي العربي الإسلامي، الناشرون: جون وايلي وأولاده، نيويورك، شيستر، ١٩٧٩م.
٧٠) دفتر، د. ناهض عبدالرزاق: تطور الخط العربي على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العصر العباسي، مجلة المورد، م١٥، ع٤، بغداد.
٧١) ابن الدهان النحوي، أبو محمد سعيد بن المبارك: باب الهجاء، تحقيق د. فائز فارس، ط١، بيروت: مؤسسة الرسالة، دار الأمل، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
٧٢) دي سوسير، فردينان: دروس في الألسنية العامة، تعريب صالح الفرماوي، محمد الشاوش، محمد عجيبة، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥م.
٧٣) ذنون، يوسف: الخط العربي بعد ظهور الإسلام إلى نهاية القرن السابع الهجري، مجلة عالم الكتب، م٣، ع٣، محرم ١٤٠٣هـ.
٧٤) ذنون، يوسف: مناقشة لتعقيب محمد حسن إلى ياسين «الأرقام العربية ووحدة استعمالاتها»، ضمن كتاب: اللغة العربية والوعي القومي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
٧٥) ذنون، يوسف: الخط العربي والمطلب اللغوي، اللغة العربية والوعي القومي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
٧٦) ذنون، يوسف: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، مجلة المورد، بغداد، م١٥، ع٤.
٧٧) الذيب، د. سليمان بن عبدالرحمن: الموطن الأصلي للأنباط، مجلة الدارة، الرياض، ع٢، السنة ٢١.
٧٨) الراشد، د. سعد عبدالعزيز: كتابات إسلامية من مكة المكرمة، دراسة وتحقيق، مطبوعات مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م.
٧٩) ريسلر، جاك: الحضارة العربية، ترجمة غنيم عبدون، القاهرة.
٨٠) الزبيدي، محمد بن الحسن: طبقات النحويين واللغويين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط٢، ١٩٨٤م.

٨١) الزبيدي، محمد مرتضى: حكمة الإشراق إلى كتاب الأفاق، تحقيق عبدالسلام هارون. نوادر المخطوطات، م٥، مج٢، ط٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.

٨٢) الزبيدي، محمد مرتضى: حكمة الإشراق إلى كتاب الأفاق، عني بإخراجه: محمد طلحة بلال، ط١، دار المدني، جدة، ١٤١١هـ.

٨٣) الزجاجي، عبدالرحمن بن إسحاق: كتاب الخط، تحقيق د. غانم قدوري الحمد، ط١، دار عمار، عمان، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.

٨٤) الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت.

٨٥) الزركلي، خير الدين: الأعلام، قاموس تراجم لأشهرالرجال والنساء، ج٦، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠م.

٨٦) زيدان، جورجي: تاريخ آداب اللغة العربية، ج١، راجعه وعلق عليه: د. شوقي ضيف، دار الهلال، القاهرة، ١٩٥٧م.

٨٧) زين الدين، ناجي: مصور الخط العربي، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م.

٨٨) السامرائي، قاسم أحمد: تاريخ الخط العربي وأرقامه (مقدمة موجزة)، عالم الكتب، مج ١٦، ع٦، ١٤١٦هـ/ نوفمبر، ديسمبر ١٩٩٥م.

٨٩) ستيبتشفيتش، الكسندر: تاريخ الكتاب، القسم الأول، ترجمة د. محمد الأرناؤوط، سلسلة «عالم المعرفة ـ ١٦٩»، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رجب ١٤١٣هـ/ يناير ١٩٩٣م.

٩٠) السجستاني، أبو بكر عبدالله: كتاب المصاحف، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٥/١٩٨٥م.

٩١) السراج، محمد: الطابع العربي في الأرقام الرياضية، مجلة اللسان العربي، الرباط، ع٣، ١٩٦٦م.

٩٢) سرين، محيي الدين: صنعتنا الخطية، تاريخها ـ لوازمها وأدواتها ـ نماذجها HAT SAN، ATIMIZ، ترجمة مصطفى حمزة، دار التقدم للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ١٤١٤هـ.

٩٣) السعيد، لبيب: الجمع الصوتي الأول للقرآن الكريم أوالمصحف المرتل، بواعثه ومخططاته، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة. ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.
٩٤) سعيد، عبدالوارث مبروك: اللسان العربي، الهوية. الأزمة. المخرج، دارالنشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، القاهرة.
٩٥) سعيدان، د. أحمد: كتاب الفصول في الحساب الهندي، تحقيق وتقديم: د. أحمد سعيدان، ١٩٧٣م.
٩٦) السيوطي، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر: تدريب الراوي في شرح تقريب النواوي، تحقيق وتعليق د. أحمد عمر هاشم، دار الكتاب العربي، ١٤١٤هـ.
٩٧) السيوطي، عبدالرحمن جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتعليق: محمد جاد المولى بك، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي. المكتبة العصرية، صيدا، ١٩٨٦م.
٩٨) شاكر، أحمد، تصحيح الكتب وصنع الفهارس المعجمة، وكيفية ضبط الكتاب وسبق المسلمين الإفرنج في ذلك، علق عليه: عبدالفتاح أبو غدة، مكتبة السنة، القاهرة، ١٤١٥هـ.
٩٩) شبوح، د. إبراهيم: بعض ملاحظات على خط البرديات العربية المصرية المبكرة ومدى تأثرها بحركات إصلاح الكتابة، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، مارس ـ إبريل ١٩٦٩م، ج١، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية المتحدة، مطبعة دار الكتب، ١٩٧٠م.
١٠٠) شريفي، محمد بن سعيد: اللوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بخط الثلث الجلي، دار ابن كثير، دار القلم، دمشق وبيروت، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.
١٠١) شلبي، د. عبدالفتاح إسماعيل: رسم المصحف العثماني وأوهام المستشرقين في قراءات القرآن الكريم دوافعها ودفعها، ط٢، دار الشروق، جدة . ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

١٠٢) الصابوني، محمد علي: التبيان في علوم القرآن، مكتبة الغزالي، دمشق، مؤسسة مناهل العرفان، بيروت، ط٢، ١٤٠١هـ/١٩٨٩م.

١٠٣) صالح، د. عبدالعزيز حميد وزملاؤه: الخط العربي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٩٠م.

١٠٤) صالح، زكي: الخط العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م.

١٠٥) الصولي، محمد بن يحيى: أدب الكتاب، عني بتصحيحه وعلق عليه: محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية، بغداد، ١٣٤١هـ.

١٠٦) ضيف، د. شوقي: تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، ط٤، دار المعارف بمصر، القاهرة.

١٠٧) طوقان، قدري حافظ: تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك، القاهرة، ١٣٨٢هـ.

١٠٨) ظاظا، د. حسن: الساميون ولغاتهم، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط٢، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م.

١٠٩) عبادة، عبدالفتاح: انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط٢ .

١١٠) عبدالتواب: د. رمضان، فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٨٠م.

١١١) عبدالتواب: د. رمضان: مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م.

١١٢) عبدالتواب: د. رمضان: الخط العربي وأثره في نظرة اللغويين القدامى إلى أصوات العلة، مجلة المجلة، القاهرة، ع١٣٩، يوليو/ تموز ١٩٦٨م.

١١٣) عبدالرحمن، د. طالب: نحو تقويم جديد للكتابة العربية، كتاب الأمة، ع٦٩، الدوحة.

١١٤) عبدالله، د. عبدالقادر محمود: تحركات خطوط الكتابة في الشرق الأدنى وإفريقيا، مجلة المنهل، جدة، ع٤٥٤، السنة ٥٢، مج٤٨، رمضان/ شوال ١٤٠٧هـ/ مايو١٩٨٧م.
١١٥) العبيدي، د. صلاح حسين، وزملاؤه: الخط العربي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، ١٩٩٠م.
١١٦) عساكر، د. خليل محمود: الكتابة العربية بين نموها الرأسي ونمو أفقي مقترح، مجلة الفيصل، الرياض، ع٣٨.
١١٧) العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر: فتح الباري شرح صحيح البخاري، ج٩، رقم كتبه وأبوابه وأحاديثه محمد فؤاد عبدالباقي، قرأ أصله تصحيحا وتحقيقا وأشرف على مقابلة نسخه المطبوعة والمخطوطة عبدالعزيز بن عبدالله بن باز، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
١١٨) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، حققه وضبط نصه: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤٠١هـ/١٩٨١م.
١١٩) عفيفي، فوزي سالم: الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.
١٢٠) العلموي، عبدالباسط: المعيد في أدب المفيد والمستفيد، اختصره من كتاب الدر النضيد للبدرالغزي، (ضمن كتاب موسوعة التربية والتعليم، الفكر التربوي عند العلموي، شفيق محمد زيعور) ط١، دار إقرأ، دمشق، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
١٢١) الغلاييني، مصطفى: جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، ط١٥، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.
١٢٢) علي، د. جواد: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج٣، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد. ط١، ١٩٦٩م.
١٢٣) علي، د. نبيل: اللغة العربية والحاسوب (دراسة بحثية)، تعريب للنشر، ١٩٨٨م.

١٢٤) عون، د. حسن: اللغة والنحو، دراسات تاريخية وتحليلية مقارنة، ط١، مطبعة رويال، إسكندرية، ١٩٥٢م.

١٢٥) عوني ـ العوني، د. عبدالستار بن محمد: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عالم الفكر، مج٢٦، ع٢، أكتوبر/ ديسمبر ١٩٩٧م.

١٢٦) غزال، أحمد الأخضر: فلسفة الحركات في اللغة العربية، اللسان العربي، الرباط، م١٠، ج١، ١٣٩٢هـ/١٩٧٣م

١٢٧) غلام، د. يوسف محمود: الفن في الخط العربي، وزارة المعارف، المملكة العربية السعودية، مديرية الآثار والمتاحف، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م.

١٢٨) ابن فارس، أبو الحسين أحمد: الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة.

١٢٩) أبو الفتوح، د. محمد حسين: ابن خلدون ورسم المصحف العثماني، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٢م.

١٣٠) الفراء، يحيى بن زياد: معاني القرآن، ج٣، تحقيق د. عبدالفتاح إسماعيل شلبي، مراجعة الأستاذ علي النجدي ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م

١٣١) الفرماوي، د. عبدالحي: النقط والتشكيل، مجلة الفيصل، الرياض، ع٥٠.

١٣٢) الفرماوي، د. عبدالحي حسين: قصة النقط والشكل في المصحف الشريف، دار النعضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨م.

١٣٣) فضائلي، حبيب الله: أطلس الخط والخطوط، ترجمة د. محمد التونجي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ١٩٩٣م.

١٣٤) الفعر، محمد فهد عبدالله: تطور الكتابات والنقوش في الحجاز منذ فجر الإسلام حتى منتصف القرن السابع الهجري، ط١، رسائل جامعية (٢٣) تهامة، جدة، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م.

١٣٥) فيض، د. عبدالستار محمد: العد والترقيم عند العرب، ج٤، مجلة الوعي الإسلامي، ع٣٧٧، محرم ١٤١٨هـ.

١٣٦) القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم: كتاب الأمالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م.

١٣٧) ابن قتيبة، أبو عبدالله بن مسلم الدينوري: أدب الكاتب، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط٤، ١٣٨٢هـ /١٩٦٣م.

١٣٨) ابن قتيبة، أبو عبدالله بن مسلم: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط٢، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م.

١٣٩) القلقشندي، أحمد بن علي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج٣، دار الكتب العلمية، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

١٤٠) القيسي، أبو محمد مكي بن أبي طالب (٣٥٥ ـ ٤٣٧هـ): الإبانة عن معاني القراءات، حققه وقدم له د. محيي الدين رمضان، دار المأمون للتراث، دمشق، ط١، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.

١٤١) الكاشي، جمشيد غياث الدين: مفتاح الحساب، مقدمة المحققين أحمد سعيد الدمرداش، و د. محمد حمدي الحنفي الشيخ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م.

١٤٢) ابن كثير، أبو الفداء: البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، ج١٢، ط٢، ١٩٧٧م.

١٤٣) الكردي، محمد طاهر: تاريخ الخط العربي وآدابه، ط٢، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

١٤٤) كنون، عبدالله: ابن الياسمين وقصة الأرقام العربية، مجلة الأزهر، القاهرة، ج٥، ٦.

١٤٥) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع: الموسوعة العربية العالمية ج١٠، الرياض، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م

١٤٦) مادون، محمد علي: خط الجزم ابن الخط المسند، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٩م.

١٤٧) ابن مجاهد، أبوبكر أحمد بن موسى بن العباس التميمي البغدادي، (٢٤٥ ـ ٣٢٤هـ): كتاب السبعة في القراءات، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط٢.

١٤٨) مجمع اللغة العربية في القاهرة: المعجم الوسيط، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبدالقادر، محمد علي النجار، دار الدعوة، استانبول.

١٤٩) محمد، عبدالعزيز عبدالله: سلامة اللغة العربية، المراحل التي مرت بها، ط١، مكتبة المنتدى العربي، الموصل، ١٤٠٥/١٩٨٥م.

١٥٠) محمود، د. مايسة: الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثاني عشر (٧ ـ ١٨م)، داود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، يناير ١٩٩١م.

١٥١) المراكشي، ابن البنا: كتاب المقالات في علم الحساب، تحقيق وتقديم د. أحمد سليم سعيدان، دار الفرقان، عمان.

١٥٢) مرزوق، د. محمد عبدالعزيز: الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م.

١٥٣) المركز العربي للبحوث التربوية لدول الخليج: الأرقام العربية، نشأتها وتطورها التاريخي، الكويت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.

١٥٤) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية: الخط العربي من خلال المخطوطات، معرض عن الخط العربي بقاعة الفن الإسلامي بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، ١٤٠٦هـ.

١٥٥) المشوخي، د. عابد سليمان: أنماط التوثيق في المخطوط العربي في القرن التاسع الهجري، مطبوعات مكتبة الملك فهد، السلسلة الثانية (٢٠)، الرياض ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.

١٥٦) مصطفى، عاطف: تطور الكتابة العربية وارتباطها بالفن التشكيلي، مجلة تاريخ العرب والعالم، ع٥٤، رجب ١٤٠٣هـ، نيسان ١٩٨٣م.

١٥٧) مصطفى، د. زيد عمر: رسم المصحف بين التحرز والتحرر، مجلة الدارة، الرياض، ع٣، السنة ٢٠، ربيع الآخر ـ جمادى الآخرة، ١٤١٥هـ.
١٥٨) مطلوب، د. أحمد: الأرقام العربية. بيروت: مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م.
١٥٩) المعلوف: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط٢٦، ١٩٨٦م.
١٦٠) مكي، د. الطاهر أحمد: دراسة في مصادر الأدب، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م.
١٦١) المنجد، د. صلاح الدين: المنتقى من دراسات المستشرقين، جمعها ونقلها إلى العربية وعلق عليها المنجد، ج١، دار الكتاب الجديد، بيروت ـ لبنان، ١٣٩٦م.
١٦٢) المنجد، د. صلاح الدين: في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، دار الكتاب الجديد، بيروت.
١٦٣) منصور، نصار محمد: الإجازة في فن الخط العربي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
١٦٤) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: تقرير مفصل حول استعمال الأرقام العربية (الغبارية) الأسس وطريقة التنفيذ الفعلي. مرفق بخطاب من اللجنة الوطنية للتربية والثقافة والعلوم مؤرخ في ١٤٠٣/٨/٢٣هـ، ضمن «تقرير حول استعمال الأرقام العربية».
١٦٥) المنظمة العربية للموصفات والمقاييس: مذكرة المنظمة العربية للموصفات والمقاييس الموجه إلى الأجهزة العربية في ١٤٠٣/١/٣٠هـ الموافق ١٩٨٢/١١/١٥م ضمن «تقرير حول استعمال الأرقام العربية».
١٦٦) المنظمة العربية للموصفات والمقاييس: تقرير باسم «العودة إلى استعمال الأرقام العربية الأصلية» ضمن «تقرير حول استعمال الأرقام العربية».
١٦٧) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب، ج٣، ج٥، دار المعارف بمصر، القاهرة.

١٦٨) موفاكو، د. محمد: الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ع٦٨، الكويت.

١٦٩) ناجي، هلال: ابن البواب عبقري الخط العربي عبر العصور، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٨م.

١٧٠) ناصف، حفني: تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية، جامعة القاهرة، ط٣، ١٩٧٣م.

١٧١) نامي، خليل يحيى: أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام.

١٧٢) النبرواي، د. رأفت محمد محمد: الخط العربي على النقود الإسلامية، المحاضرات الثقافية المصاحبة لمعرض الخط العربي الذي أقامته الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض، ١٩٩٩م.

١٧٣) النجار، د. شوقي، الهمزة مشككلاتها وعلاجها، سلسلة المكتبة الصغيرة (٤٤)، الرياض، ط١، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

١٧٤) النديم، أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق: الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، ١٣٩١هـ/١٩٧١م.

١٧٥) نصار، د. حسين: المعجم العربي، نشأته وتطوره، مكتبة مصر، القاهرة، ط٤، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.

١٧٦) النقشبندي، أسامة ناصر: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، مجلة المورد، بغداد، ع٤، مج١٥.

١٧٧) هارون، عبدالسلام: تحقيق النصوص ونشرها، ط٣، مكتبة الأمل، الكويت.

١٧٨) الهاشمي، محمد علي: عدي بن زيد العبادي الشاعر المبتكر، المكتبة العربية، حلب، ط١، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١٧٩) ابن هشام، عبدالملك: سيرة النبي ﷺ، راجعه وعلق عليه محمد خليل هراس، مكتبة الجمهورية، القاهرة.

١٨٠) ابن هشام، جمال الدين: معني اللبيب عن كتب الأعاريب. حققه وعلق عليه د. مازن المبارك، ومحمد علي حمدالله، راجعه سعيد الأفغاني. دار الفكر، بيروت، ط٣.

١٨١) الهوريني، نصر الوفائي: المطالع النصرية للمطابع العصرية في الأصول الخطية، المطابع المصرية، القاهرة، ١٢٧٥هـ.

١٨٢) هونكة، زغريد: شمس العرب تسطع على الغرب، أثر الحضارة العربية في أوروبة، نقله عن الألمانية: فاروق بيضون، كمال دسوقي، راجعه ووضع حواشيه: مارون عيسى الخوري، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.

١٨٣) الهيئة العليا لتطوير مدينة الرياض: المختار، من إبداعات الخط العربي. الرياض، ١٤٢٠هـ.

١٨٤) وافي، د. عبد المجيد: الخط الكوفي المعماري له مكانة في صناعة العصر، مجلة العربي، الكويت، ع٢٧٧، ديسمبر ١٩٨١م.

١٨٥) وزارة المعارف: تقرير حول استعمال الأرقام العربية. مجموعة تقارير ومراسلات حول الأرقام العربية بين بعض الجهات الحكومية السعودية والمنظمات العربية، محفوظ في مكتبة مركز المعلومات الإحصائية والتوثيق التربوي في وزارة المعارف، المملكة العربية السعودية، مسجلة برقم ١٦٣٤٤ في ١٤٠٦/٧/٢٠هـ.

١٨٦) يعقوب، د. إميل، الخط العربي نشأته، تطوره، مشكلاته، دعوات إصلاحه، جروس برس، طرابلس، لبنان.

١٨٧) يوسف، د. محمد زايد: تأريخ كتابة المصحف الشريف، مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر، سلسلة الكتاب التوثيقي، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

فهرس المحتويات

الموضـــوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضـــــوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة



مطبعة
مركز الملك فيصل
للبحوث والدراسات الإسلامية

ردمك: ٢ - ١٩ - ٦٧٧ - ٩٩٦٠